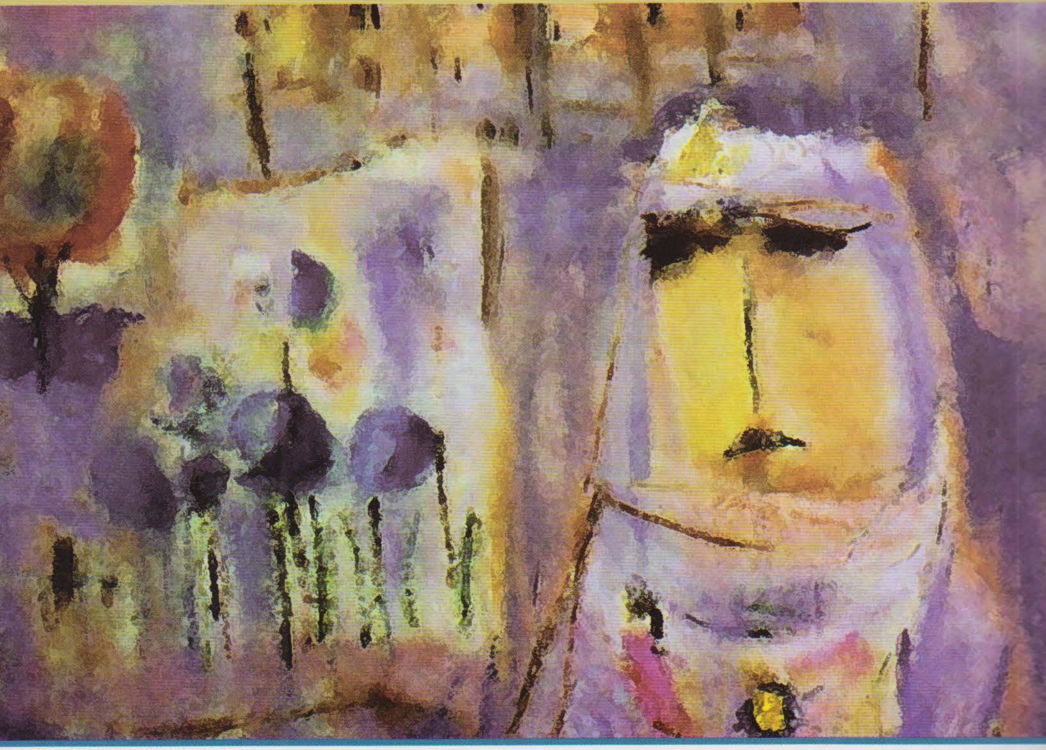
نانسي كريس

تقنيات كتابة الرواية

تقنيات وتمارين لابتكار شخصيات ديناميكية ووجهات نظر ناجحة



مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم
MOHAMMED BIN RASHID AL MAKTOUM FOUNDATION

الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.

تقنيات كتابة الرواية

تقنيات وتمارين لابتكار شخصيات ديناميكية ووجهات نظر ناجحة

تأليف

نانسي كريس

ترجمة

زينة جابر إدريس

مراجعة وتحرير

مركز التعريب والبرمجة

الدار العربية للعلوم ناشرون ش.م.ل

Arab Scientific Publishers, Inc. SAL

مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم

MOHAMMED BIN RASHID AL MAKTOUM FOUNDATION

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

يتضمن هذا الكتاب ترجمة الأصل الإنكليزي
Write Great Fiction: Characters, Emotion & Viewpoint
حقوق الترجمة العربية مرخص بها قانونياً من الناشر
Writer's Digest Books
بمقتضى الاتفاق الخطي الموقّع بينه وبين الدار العربية للعلوم ناشرون، ش.م.ل.
Copyright © 2005 by Nancy Kress
All rights reserved
Arabic Copyright © 2008 by Arab Scientific Publishers, Inc. S.A.L

الطبعة الأولى
1430 هـ - 2009 م

ردمك 978-9953-87-677-1

مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم
MOHAMMED BIN RASHID
AL MAKTOUM FOUNDATION
tarjem@mbrfoundation.ae
www.mbrfoundation.ae

جميع الحقوق محفوظة للناشر

الدار العربية للعلوم ناشرون ش.م.ل
Arab Scientific Publishers, Inc. SAL
عين التينة، شارع المفتي توفيق خالد، بناية الريم
هاتف: 786233 - 785108 - 785107 (1-961+)
ص.ب: 5574-13 شوران - بيروت 2050-1102 - لبنان
فاكس: 786230 (1-961+) - البريد الإلكتروني: asp@asp.com.lb
الموقع على شبكة الإنترنت: http://www.asp.com.lb

المحتويـــات

المقدّمة

ماذا يريد القرّاء؟...7

الفصل الأول

أنواع الشخصيات؛ تحديد شخصيات روايتك 13

الفصل الثاني

إدخال الشخصيّات؛ للانطباعات الأولى أهميتها.....................................33

الفصل الثالث

الذات الحقيقية...57

الفصل الرابع

الشخصيّة ذات الدوافع المعقّدة؛ أنا أعاني من فوضى داخلية! 79

الفصل الخامس

تصوير تغيّر الشخصيّات 101

الفصل السادس

أبطال الأنواع الروائية؛ من العشّاق إلى روّاد السفن الفضائية 117

الفصل السابع

الشخصية الهزلية..139

الفصل الثامن

العاطفة؛ الحوار والأفكار 155

الفصل التاسع

وصف العواطف؛ استعمال الاستعارة، للرمز والتفاصيل الحسيّة لنقل المشاعر.... 177

الفصل العاشر

حالات خاصة في العاطفة؛ الحبّ، والشجار، والموت 193

الفصل الحادي عشر

الإحباط؛ أنفع العواطف في الرواية 213

الفصل الثاني عشر

وجهة النظر؛ عواطف مَن نشارك؟... 229

الفصل الثالث عشر

ضمير المتكلم؛ رأيت ذلك بأمّ عينيّ.. 251

الفصل الرابع عشر

ضمير الغائب 269

الفصل الخامس عشر

وجهة النظر كليّة الوجود 297

الفصل السادس عشر

ربط الخيوط ببعضها؛ الضمير الرابع 309

ملحق.. 323

ماذا يريد القرّاء؟

هل بحثت يومًا بحماسة عن كتاب أوصاك أحد الأصدقاء بقراءته (قـــائلاً: "ســيعجبك كثيرًا")، فاشتريته وقرأته... وشعرت بخيبة أمل كـــبيرة؟ بالطبع حدث ذلك معك، كما حدث معنا جميعًا. وأكثر مَن كان ليخيب أمله لو علم بذلك هو الكاتب نفسه.

فـــنحن الكـــتّاب طمّاعون ونودّ لو يُعجَب جميع القرّاء بكتبنا. ولكنـــنّا ندرك بأنّه ما من كتاب يستمتع به كلّ قارئ، ذلك أنّ الناس يقرأون لأسباب مختلفة.

بعـــض القرّاء يريدون إثارة سريعة، وهذا ما يدفعهم لترك كتاب بطـــيء الأحداث يتناول واقعًا يشبه حياتهم. فيما يحب آخرون التفكّر ولا يـــستمتعون بكـــتب الفانتازيا والمغامرات المتواصلة. وثمة من يريد القراءة عن أناس يشبهونهم أو عن شخصيات لن يلتقوا بها إطلاقًا. فيما يـــسعى البعض إلى السرد الواضح والمباشر. ويحبّ آخرون الأسلوب: الجملـــة غـــير المتوقعة في المكان المناسب لها. ويحب البعض القراءة عن تأكـــيد للقيم التي يملكونها، بينما يحب آخرون الكتاب الذي يتحدّاهم ويربكهم.

من السهل أن يشعر الكاتب باليأس. ولكن يتحتم عليه المحاولة أوّلاً. فهو ليس مضطرًّا إلى اكتساب جميع القرّاء، بل جمهوره الخاص الذي يملك الإدراك لتقدير ما يقدّمه كتابه. وثمة طريقة لتحقيق ذلك، لا بل واجتذاب آخرين لا يدركون بعد بأنّهم سيحبّون قصّتك لو أعطوها الفرصة.

ويكمن المفتاح السحري في الشخصيّة.

وأنا لا أستخدم كلمة "سحري" بخفّة هنا. فالاستغراق التامّ في قصّة ما هو فعلاً كالسحر: إذ تختفي الغرفة المحيطة بك، ويتغير الوقت وتنتشي بسحر الكلمات في الصفحة. جميعنا مررنا بهذه التجربة الرائعة في أثناء القراءة. وما يولّدها في أغلب الأحيان هو الاهتمام الشديد لا بل والشغوف بمصير إحدى شخصيات القصّة.

تعتبر الشخصيات هي القاسم المشترك في القصص الخيالية. وكما اكتشف كثير من الآباء وأصحاب المكتبات، فإنّ الشخصية الفاتنة التي استخدمت في حالة فاتنة (سأتحدّث أكثر عن هذه العلاقة لاحقًا) هي من دفع بأشخاص لا يحبون القراءة لالتهام قصص هاري بوتر، للكاتب جيه. كيه. رولينغ. والشخصيات التي تفرض نفسها على القارئ هي المسؤولة عن نجاح الكتب الأكثر مبيعًا، هكذا يسعى من لا يقرأ القصص الغامضة عادة إلى روايات ستيفاني بلوم المرحة للكاتبة جانيت إيفانوفيتش. والشخصيات المعقّدة والحقيقية هي ما تُبقي روايات جاين أوستن وأف. سكوت فيتزجيرالد في المكتبات عقدًا بعد آخر.

في الواقع، لا يمكن الحصول على قصص خيالية على الإطلاق لولا الشخصيات الواقعية والمثيرة للاهتمام. فقد تحتوي القصّة على الأسماء، ولكن من دون الشخصية وما تضفيه من حياة، تتحول الرواية التاريخية إلى نص تاريخي، والقصة الغامضة إلى تقرير للشرطة، والخيال العلمي إلى دراسة تأملية. أمّا الخيال الأدبي فلا يقرأه أحد بكل بساطة.

الشخصية هي المفتاح.

مزيد من الفوائد

إن اهتمام القارئ ليس كل ما تكسبه من إنتاج شخصيات قوية. تسيطر الشخصية في الواقع على كثير من النواحي الأخرى للكتاب. وسنبحث هذا الأمر بعمق أكبر في الفصول القادمة، ولكننا سنتعرّف الآن إلى التالي:

- تعتمد الحبكة على الشخصية لأنّ ردّ فعل الناس يختلف في الظرف الواحد. فلنفترض أن قصّتك تدور أحداثها حول رجل اختفت زوجته للتوّ، عن عمد ربّما. الرجل الخجول والمنغلق على نفسه قد يتفاعل مع هذا الوضع بالحزن الذي يؤدّي لاحقًا إلى لمحة عنه وعن زوجته. والرجل المغامر والواثق من نفسه قد يفترض أنّ اختفاءها ليس باختيارها ويبحث عنها بهدف إنقاذها. أما الرجل القاسي والغاضب فقد يبحث عنها بهدف الانتقام. هكذا تختلف الحبكة باختلاف الشخصية.
- يعتمد الإطار على الشخصية أيضًا، وذلك من ناحيتين. أولاً، للإطار دور في صياغة الشخصية. ففتاة في الثانية عشرة من العمر، ترعرعت في كوخ على ضفة نهر في لويزيانا ستختلف أفكارها وقيمها كثيرًا عن تلك التي نشأت في شقة في مدينة نيويورك. ثانيًا، غالبًا ما تتواجد الشخصيات الراشدة في إطار يتلاءم مع شخصيتها الطبيعية. فالمغامر الجسور دائم الحركة لا يستطيع تولّي وظيفة مكتبية في حجرة يبلغ بعداها ستة وثمانية أمتار في شركة تأمين. ما هو نوع الشخصية التي ترغب بالكتابة عنها؟ ذلك أنّ خيارك للإطار سيتأثّر بالشخصية التي تختارها.
- ويتأثّر الأسلوب بالشخصية. وهذا أمر لا شكّ فيه في السرد بضمير المتكلم، إلاّ أنّه ينطبق أيضًا على الضمير الغائب، لأنّ لغة

الوصف تستمدّ نكهتها من الواصف. فقد تكتب ما يلي عن رجل ما: "يكره جون الحفلات المترفة لأنّها تفتقر إلى المرح، فهي تخلو من اللهو والأحاديث الصريحة البسيطة والشجارات التي تجعل الحياة أكثر إثارة". وقد تكتب عن رجل آخر ما يلي: "يكره جون الحفلات المترفة، ويفضل الأحاديث العميقة على تلك الابتسامات المرائية التي يوزعها المدعوون على بعضهم وهم يرتدون ملابسهم باهظة الثمن التي يكفي ثمنها لكساء قرية أفريقية لمدة عام". هكذا تختلف أساليب الكتابة باختلاف الشخصية.

بالتالي، إن استثمرت الوقت والجهد والخيال لإنتاج شخصيات مؤثرة، فستتمكّن على الفور من السيطرة على الحبكة والإطار والأسلوب.

الكتابة والشخصية المتعددة

إذًا، هل ترغب بإنتاج شخصيات بارزة، ومثيرة للاهتمام ومعقولة؟ كيف لك ذلك؟

يضم هذا الكتاب تقنيات كثيرة مجرّبة، إلا أنه ثمة ما هو أهم من أي أداة أخرى لنجاح كتابك. لا بل هو أهم وسيلة لابتكار شخصيات فعالة. عليك أن تتعلم كيف تكون ثلاثة أشخاص في وقت واحد: الكاتب، والشخصية، والقارئ.

ما معنى ذلك؟ فلنفترض أنّك تكتب مشهدًا تقوم فيه إليزابيث، الشخصية التي تكتب من وجهة نظرها، بإخبار زوجها جيري بأنّها قررت تركه. وهي تخشى فعل ذلك لأنّ جيري كان يسيء معاملتها أحيانًا، لفظيًّا وجسديًّا. فيكون تفكيرك واعيًا جزئيًّا لاختيار العناصر وترتيبها: أولاً خطّ لحواره، ثم وصف لتعابير وجهه، ومن ثمّ خطّ

لحـــوارها وقلـــيل من الوصف... أو مئات الاحتمالات الأخرى. هذا أنت، الكاتب، وأنت تقوم بخيارات الحبك.

غـــير أنّ جـــزءًا آخر من عقلك تحوّل إلى تلك المرأة، إليزابيث. أصـــبحتَ تـــشعر بمـــا تشعر هي به. فمع أنّك لم تتعرض يومًا لسوء المعاملـــة، إلاّ أنك شعرت بالخوف في وقت ما من حياتك. وها أنت تستمد مشاعرك من ذاك الخوف الآن وتشعر به من جديد بحيث تعرف كـــيف تتـــنفس إليزابيث وما تقوله وكيف تشعر. وللحظات وجيزة، أصبحت أنت إليزابيث.

وإن كنت كاتبًا جيدًا ولم يكن جيري وغدًا، ستتحوّل في أحيان أخـــرى إلى جـــيري. وهذا صحيح، حتى وإن لم تكن تشبهه بشيء. ستـــشعر بغـــضبه واســـتهجانه وخوفه من خسارة امرأته. وفي تلك اللحظات جميعها، تكون أنت الشخصية.

ولكـــن ينبغي عليك أيضًا أن تكون شخصًا ثالثًا، ألا وهو القارئ. ذلـــك أنّ جـــزءًا من عقلك يبتعد عن الشخصيتين وعن خيارات الحبك. وتحـــاول هـــذه الناحية منك أن تختبر الشخصية، والكتابة تمامًا كما يفعل القـــارئ الذي لا يعرف ما يدور في عقلك. فذاك القارئ لا يعرف أنّك تـــريد الموازنة بين الحوار والوصف، ولا يهتم لمحاولتك التحضير لمشهد في الفصل التالي. كما أنه لا يعرف أنك تصوّر غضب جيري، رحت تتذكّر عمّك ناثان، ذاك النذل الذي أرعب عمتك وأخافك بجنون حين كنت في التاسعة من عمرك. تلك الذكرى قوية ومعقّدة وأنت تعيشها مجدّدًا ولكنّ *القارئ لا يعرف ذلك*. لا يعرف سوى ما كُتب في النهاية في الصفحة.

لهذا السبب ينبغي أن يصبح الجزء الثالث من عقلك هو القارئ. علـــيك أن ترى الكلمات الفعلية على الصفحة الفعلية تمامًا كما يراها القارئ، من دون كل ما دار في عقلك ككاتب وكشخصيّة. فالقارئ

لا يفهم إلاّ ما هو مكتوب أمامه. لذا ينبغي عليك أنت كقارئ أن تكون مدركًا لما تبدو عليه تلك الصفحة بالنسبة إلى شخص لا يعرف شيئًا عما دار في عقلك.

بالتالي، جميع الكتّاب الناجحين هم ثلاثة أشخاص في الوقت نفسه.

هل يبدو الأمر مخيفًا؟ دعني أطمئنك بعض الشيء. أوّلاً هذا الانقسام إلى ثلاثة أشخاص لا يتم في الوقت نفسه. إنّه عبارة بالأحرى عن تنقّل متواصل في ذهنك. إذ تكتب نصف صفحة وأنت تضع نفسك مكان الشخصية، ثمّ تتوقّف لتفكّر ككاتب ما الذي يجب إضافته إلى هذا المشهد، تكتب خط حوار آخر ثمّ تمحوه لأنّه لن ينقل إلى القارئ مدى غضب إليزابيث من جيري. فتكتب خط حوار آخر، وفي أثناء الطباعة تنتقل إلى عقل إليزابيث، وهكذا. فذاك الرقص الثلاثي ليس عبارة عن هويات متعددة خارقة بل حالات ذهنية متعاقبة.

ثانيًا، وهذا أمر حيوي، فإنّ قدرتك على عيش ثلاث حالات ذهنية تنمو مع الممارسة. فالكتّاب المحترفون يقومون بذلك من دون انتباه. وحتّى المبتدئون يفعلون ذلك أحيانًا. وستتعلّم القيام بذلك على نحو أفضل وأسرع من خلال تمارين هذا الكتاب. وممارسة هذا التنقل بين الحالات الذهنية الثلاث عن وعيٍ، سيدخل تحسينًا هائلاً على قصصك، يفوق بكثير ما يمكنك تخيله.

فبالتركيز على الشخصية، وبالقيام بخيارات الحبك التي تكوّن الشخصية، وبالتحول إلى تلك الشخصية، وبترجمة جميع خياراتك وانفعالاتك فعليًّا في الصفحة، فإنّك تعطي القرّاء ما يريدونه. هم يريدون رؤية أشخاص مثيرين للاهتمام يعيشون في قصصهم. يريد القرّاء الاهتمام بما يحدث في القصّة، والشخصية هي التي تثير اهتمامهم.

فلنبدأ إذًا بابتكار الشخصيات.

الفصل الأول

أنواع الشخصيات؛
تحديد شخصيات روايتك

كلّ دراما تحتاج إلى شخصيات، والقصّة الخيالية هي نوع من الدراما. من شأن الشخصيات أن تكون كبيرة العدد، كما في رواية ليو تولستوي، *آنا كارينينا*، بحيث قدّم المؤلّف أو الناشر لائحة بالشخصيات. وقد تقتصر المجموعة على شخصيتين وحسب. (في رواية تو بيلد أيه فاير، اكتفى جاك لندن بشخص واحد مع كلبه.)

من أين تأتي بأولئك الأشخاص؟ وكيف تعرف أنّهم سيشكلون شخصيات جيدة؟

لديك أربعة مصادر: أنت نفسك، وأشخاص حقيقيون تعرفهم، وأشخاص حقيقيون تسمع عنهم، وخيالك الخالص.

الشخصية المستمدّة منك أنت

في الواقع، كل شخصية تبتكرها مستمدّة منك أنت. فأنت لم تقتل أحدًا في حياتك، ولكنّ غضب القاتل مستمدّ من ذكريات أقصى لحظات الغضب التي عرفتها. وفي مشاهد الحبّ، ستستعمل قبلاتك الماضية، ولمساتك، والأوقات الجميلة التي مررت بها. والمذلّة التي شعرت بها شخصيتك ذات الأعوام الثمانين هي نفس الإهانة التي أحسست بها في الصفّ الثامن، مع أنّ الظروف مختلفة تمامًا و لم

تعـد تفكّـر حـتى في أعوام دراستك في المرحلة المتوسطة. إلاّ أنّ انفعـالات شخصيّتنا مستمدّة من انفعالاتنا. وما دام التخاطر غير شائع، تبقى انفعالاتنا هي المألوفة بالنسبة إلينا وهي التي نرتكز عليها لتخيّل ما يشعر به الآخرون.

غـير أنّـك تحتاج في بعض الأحيان إلى استعمال حياتك بشكل مباشـر أكثر في قصصك، وتحويل الأحداث الحقيقية إلى دراما. ولهذا الأمر إيجابياته وسلبياته.

فمـن جهة، أنت كنت حاضرًا على مسرح الأحداث، وشهدت جمـيع التفاصـيل ما يتيح لك أن تنقلها بدقّة: الطريقة التي يتسلل فيها الضوء من النافذة ظهرًا، ورائحة طعام العشاء، وحوار رجال الشرطة. فهـذه العناصـر هـي ذات قـيمة لا تقدّر لتأليف قصّة خيالية يمكن تصديقها.

والأهـم من ذلك كلّه هو أنّك كنت حاضرًا عاطفيًّا. أحسست بكـلّ الفـرح، أو الخوف، أو الذعر، أو الحنان، أو اليأس الذي ولّدته الحادثـة. بالتالي من شأن الأحداث الذاتية أن تكون ذات تأثير خيالي كـبير. لهـذا السبب، اعتمد كثير من الكتّاب الناجحين على حياتهم الشخصية في كتاباتهم.

هكـذا استغلّ تشارلز ديكنـز طفولته اليائسة كطفل عامل في إنكلتـرا في العهـود الفكـتورية لكتابة *ديفيد كوبرفيلد*. وعلى غرار شخـصية جولـيون فورسـايت في *ذا فورسـايت ساغا*، أقام جون غالسوُورثي علاقة مع زوجة ابن عمّه الفاسد ثم تزوّج بها. كما أنّ نورا إيفـرون، صـاحبة الرواية الأكثر مبيعًا *هارتبيرن*، كانت صريحة حين اسـتندت في روايـتها عـن الخـيانة والهجر إلى هجر زوجها كارل بيرنشتاين لها (انتقام علني على شكل قصة خيالية).

هــل تــرغب بابتكار بطل لقصتك مستمد منك أنت مباشرة؟ المــشكلة في ذلــك، وهي ليست بالمشكلة البسيطة، هي أنّ أحدًا لا يستطيع النظر إلى نفسه بشكل موضوعي على الصفحة. ككاتب، أنت قــريب جــدًّا مــن بنيتك الخاصة المعقّدة. وهذا ما يجعل من الصعب اســتعمال الحالــة الذهنية الثالثة (راجع المقدمة) ووضع نفسك مكان القــارئ الــذي لا يعرف بأنّ سوء أطباع الشخصية في المشهد الأوّل يــوازنه حــسّك الرائع بالعدل. أنت تعرف ذلك وستذكره لاحقًا في الرواية... ولكن حتى ذلك الحين، سيكون الأوان قد فات. فالقارئ لا يعــرف سوى ما يراه في الصفحة التي يقرأها، ولا دراية له بما يجري في ذهن الكاتب وقلبه.

مــن الأسهل بالتالي والأكثر فاعلية، استعمال ظرف أو حالة من حــياتك الواقعية وجعلها تحدث مع شخصية ليست أنت. وفي الواقع، هذا ما فعله الكتّاب المذكورون سابقًا. فرايتشل سامستات، بطلة نورا إيفــرون، هــي أكثر أنوثة ومرحًا بعد أن هجرها زوجها ممّا يمكن أن يكــون عليه أي شخص حقيقي آخر. غير أنّه يمكنك مع ذلك إدخال عناصر أخرى من ذاتك: حبك لبيتهوفن، وسرعة غضبك، وإصاباتك في أثناء لعب كرة القدم. ولكن باستغلالك تجربتك الشخصية وطبعها علــى بطــل آخــر، يمكنك الاستفادة من معرفتك للوضع واكتساب موضوعية وسيطرة لم يكن يملكهما الظرف الأصلي، بتعريفه.

إذًا، من أين تحصل على ذاك البطل الآخر؟

شخــصيات تــستند إلى أشخاص تعرفهم: سامحوني لأنني أستعير شخصيّاتكم.

كــثير مــن الشخــصيات المشهورة ترتكز جزئيًّا على أشخاص حقيقيين. والفكرة الأساسية هنا هي **جزئيًّا**.

سؤال:

إن بنيت شخصية خيالية على أساس شخصية أختي المجنونة، هل يمكنها ملاحقتي قانونيًّا؟

جواب:

فـــي الولايات المتحدة، يمكن لأيّ كان أن يرفع دعوى ضدّ أيّ شخص. أمّـــا إذا كـــان في وسع أختك أن تربح دعوى ضدك لاستعمال شخصيتها في روايتك، فتلك قصة أخرى. وينبغي هنا التفكير في بعض النقاط:

- هـــل شـــقيقتك شخصية معروفة؟ في تلك الحالة، هي لا تتمتع بكثير من الحـــصانة. فقد أصدرت المحاكم قانونًا يسمح بالسخرية من الشخصيات العامـــة مـــن دون التعـــرض لأي عقوبة. وهذا ما فعله دون ديليلّو مثلاً بريتشارد أم. نيكسون في روايته *ليبرا*.
- هـــل شـــقيقتك مشهورة جدًّا؟ في هذه الحالة، قد تعتبر المحاكم أنّها تملك حقـــوق دعايـــة لحـــياتها الشخصية، أي أنّها تملك هي، وليس أنت، حقّ الاســـتفادة مـــن دعايـــة نـــشر قـــصتها. وهذا القانون سائد لا سيما في كاليفورنيا.
- هـــل اقتحمت خصوصيات شقيقتك؟ إن كنت قد ابتكرت شخصية أُدينت، مـــثل شقيقتك، بسرقة محال تجارية ثلاث مرات، وتزوجَت أربع مرات، فتلك شؤون عامة. ولا يمكن اعتبارها اقتحامًا للخصوصيات.
- هـــل ما كتبته صحيح؟ في هذه الحالة، لن تتعرض لتهمة القدح والتشهير. فكلاهما يشتملان على مزاعم غير صحيحة ينبغي إثباتها.

أخيرًا، كم يهمّك إن رفضَت أختك التحدث إليك مجددًا؟

تمامًـــا مـــثل الشخـــصيات المرتكِزة على شخصية المؤلّف، فإنّ الشخـــصيات الخيالـــية المرتكـــزة على الآخرين تبدو أكثر نجاحًا إن اســـتُعملت جزئيًّا. فاستعمال الأشخاص كما هم من شأنه أن يحدّ من الخـــيال والموضوعية. هكذا، عوضًا عن استعمال العمّ جيروم كما هو تمامًـــا، فكّـــر في مزج صفاته البارزة بصفات معارف آخرين لك، أو بصفات مبتكرة بالكامل. ولهذا الأمر إيجابيات عدّة.

أولاً، يمكـــنك بـــذلك بناء الشخصية التي تريدها تمامًا لقصّتك. فلنفتـــرض مثلاً أنّ عمك جيروم سريع الغضب وتصدر عنه كلمات لا يعنـــيها حـــين يـــثور، إلا أنه يشعر بالندم لاحقًا من الأشياء الفظيعة (والـــسخيفة) التي قالها في أثناء غضبه. ولكنّ شخصيتك تكون مناسبة أكثـــر إن كانـــت غريبة عن الندم، بل تبقى غاضبة وباردة العواطف. اجمـــع في هـــذه الحالة بين العمّ جيروم وصديقك دون، الذي يحقد إلى الأبد، فالمزج بين الشخصيات يمنحك مرونة أكبر.

هكذا ابتكرت فيرجينيا وولف شخصية كلاريسّا دالواي (*السيدة دالـــواي*). كانـــت صـــديقة العائلـــة كيتي ماكس المصدر الأساسي للشخـــصية بحـــسب كينتين بيل، كاتب سيرة وولف. غير أنّ وولف كتبت أيضًا في مذكّراها أنّها استمدّت جزءًا من الشخصية من الليدي أوتـــولين مـــوريل: "أردت أن أكـــتب عـــن دنـــاءة أشخاص مثل أوتـــولين". كـــذلك فـــإنّ شخصيتي إمّا بوفاري (رواية *مدام بوفاري* لغوســـتاف فلوبير) وجورج سمايلي (سلسلة جون لو كاريه) مركّبتان من أشخاص يعرفهم الكاتبان.

أمّـــا الفائدة الثانية والأقلّ أهمية التي نحصل عليها من جمع عناصر الشخـــصية مـــن عدة أشخاص عوضًا عن نقل أصدقائك كما هم إلى صـــفحات القصة، هو أن عائلتك وأصدقاءك لن يتعرفوا بسهولة على أنفسهم ويغضبوا منك، كما أنّه يجنبك الملاحقات القضائية المحتملة.

شخصيات تستند إلى أشخاص غرباء: شرارة صغيرة وحسب

بالإضـــافة إلى الأشـــخاص الـــذين تعرفهم، يمكنك أن تستمدّ شخـــصياتك مـــن أناس لا تعرفهم شخصيًّا بل سمعت عنهم وحسب.

ومـــن شأن هذا الأمر أن ينجح كثيرًا لأنّك لست ملتزمًا بأي حقائق. أنـــت في الواقع تبتكر الشخصية، ولا يعطيك الأصل الحقيقي أكثر من حافز تستوحي منه.

فلـــنقل مثلاً أنّك قرأت عن امرأة تركت في وصيتها ستة ملايين دولار لمستشفى بيطري زارته مرة قبل أربعين عامًا مع قطّتها المحتضرة. أنت لم تلتقِ أبدًا بتلك المرأة، ولا تملك إلاّ خبرًا في صحيفة وصورة غير واضحة. إلا أنّ شيئًا في القصّة لفت انتباهك. أيّ نوع من الأشخاص قد تكون تلك المرأة؟ تبدأ بتخيّلها: شخصيتها وقصّة حياتها، وما يمكن لـــتلك القطّة أنّ تعنيه لها، ولِمَ لا يوجد في حياتها شخص آخر لتشمله بوصيتها.

ومنذ وقت غير طويل، ابتكرت شخصية كاملة، ومثيرة للاهتمام ولاذعة، وشخصًا قد ترغب بالكتابة عنه. صحيح أنّك بدأت بمعلومات ليست من ابتكارك، ولكنّ الشخصية الآن من صنعك وحدك.

وفي بعـــض الأحـــيان، تكون الشرارة صغيرة جدًّا. ففي إحدى المـــرات، اســـتمدَدتَ شخصية من صورة عروس في الجريدة. لم أكن أملـــك أدنى فكرة عن المرأة، إلا أنّ تألّقها في فستانها الجميل وشعرها الأشقر ألهب خيالي، وأوحى إليّ مرحًا ودلالاً كِبْرا في ذهني وتحوّلا إلى شخصية كاملة.

وكمـــا أشـــارت شارلوت برونتي، ينبغي على الواقع أن **يوحي** بالشخصيات لا أن **يمليها**.

شخصيات من الخيال: يجمح فيها الخيال على هواه

إنّ ابـــتكار شخـــصيات مخـــتلَقة بالكامـــل يشبه كثيرًا بناء الشخصيات استنادًا إلى الغرباء. فمع الغرباء، تكفي نظرة صغيرة إلى

حـــياة شـــخص آخر لإشعال خيال المؤلّف. والشخصيات المختلقة أيضًا تبدأ عادة بشرارة تشتعل في عقل الكاتب الذي يحوّل الشرارة إلى شخص كامل.

علـــى ســـبيل المثال، خطرت في بال ويليام فولكنر صورة ذهنية مفاجـــئة لفـــتاة صغيرة في سروال موحل فوق شجرة. ثمّ تحولت تلك الـــصورة إلى كـــادي في *ذا ساوند آند ذا فيوري*، التي يعتبرها فولكنر أفضل رواياته.

ومهمـــا كـــان المـــصدر الأولي، أكـــان الواقع أم الخيال، تأتي الشخصيات عادة مع بدايات الحالة الخيالية على الأقلّ. كادي في أعلى نقطـــة مـــن الشجرة (لماذا؟). تركت المرأة المتوفّاة ستة ملايين دولار لمستـــشفى للحيوانات. لديك ما تعمل عليه هنا. وتتمثل مهمتك التالية في تفحّـــص هـــذه الشخصيّة/الحالة بعمق لمعرفة ما إذا كانت قوية بما يكفي لحبك قصّة عنها. ويعتمد ذلك جزئيًّا بالطبع على مدى جودة ما ستكتبه عنها، وما إذا كنت تريد الكتابة عن هذا الشخص. وثمة بعض الإرشادات التي يمكن استعمالها لاتخاذ هذا القرار.

النجوم، والشخصيات البارزة، والأثاث

لا تتمتّع جميع الشخصيّات بالأهمية نفسها في القصة. إحداها هي الـــنجم والـــبطل. (وقد يتعدد الأبطال في الرواية الطويلة.) وهذا هو الشخص الذي تدور حوله معظم الأحداث: آنّا كارينينا في الرواية التي تحمـــل اسمهـــا، ستيفاني بلوم في قصص جانيت إيفانوفيتش الغامضة، هاري بوتر في قصص رولينغ الخيالية. فالنجم يحصل على معظم اهتمام القـــارئ والكاتـــب، وهو يذكر أكثر من أي شخصية أخرى كما أنّ مناخ المشهد يدور حوله.

وثمة شخصيات أخرى ضرورية للقصة، ومثيرة للاهتمام على طريقتها، وتلك هي الشخصيات البارزة في القصة. أمّا باقي الشخصيات، فلا تحتلّ سوى مساحة صغيرة، ولا يتوسع المؤلّف في الحديث عنها، وهي تقريبًا كالأثاث المتحرّك في إطار القصة. مَن يجب أن يكون مَن؟

قبل الإجابة عن هذا السؤال، أودّ التوضيح أنّه ما من قواعد بسيطة لاختيار مَن يجب أن يكون النجم، ومَن يجب أن يبقى شخصية بارزة. فاختيار شخصية معينة لتكون بطلاً ستنتج عنه قصّة، واختيار شخصية أخرى ستنتج عنه قصة مختلفة، قد تكون أفضل من الأولى أو العكس. وهدفنا هو تحليل كلّ شخصية هامة من أجل تحديد تلك التي تهتم للكتابة عنها.

ومن مراحل عملية الاختيار هذه أن تتفحّص كلّ شخصية لتقرير ما إذا كانت تصلح لأن تكون *متغيّرة* أم *ثابتة*. والتمييز بين الحالتين جوهري بالنسبة إلى الشخصيات والحبكة.

فالشخصيات المتغيرة تتغيّر بشكل واضح نتيجة لأحداث القصّة. فهي تتعلّم شيئًا أو تكبر لتصبح أفضل أو أسوأ، ولكن في نهاية الرواية تصبح شخصية مختلفة عن تلك التي كانتها في البداية. ويدعى تغيّرها، بمختلف المراحل، *القوس العاطفي* للقصة.

فلنأخذ مثالاً على ذلك. في رواية جون غريشام *ذا ستريت لوير*، يبدأ البطل مايكل بروك كمحامٍ متزوّج طموح، يعمل بجهد ويتلقى العلاوات في شركة محاماة محترمة في نيويورك. وفي نهاية الرواية، يكون بروك منفصلاً عن زوجته، وفقيرًا نسبيًّا، ويعمل سعيدًا كمدافع قانوني عن المتشردين. وقد طرأت هذه التغييرات الخارجية لأنّ بروك تغيّر من الداخل. فقد اتسع عالمه وتضاعف تعاطفه مع الناس نتيجة لأحداث مأساوية جدًّا: أُخِذ رهينة

من قبل متشرّد بائس، وحدث تبادل إطلاق نار وتوفّي طفل. بالتالي، يكون مايكل بروك كبطل شخصيةً متغيرة ذات قوس عاطفي كبير.

وثمّة أبطال آخرون ناجحون ولكنّهم ثابتون. وهذا ما ينطبق خصوصًا على القصص المتسلسلة. فشخصية ستيفاني بلوم في قصص جانيت إيفانوفيتش هي امرأة متهورة، وثرثارة، وصيادة للجوائز في كتابها الأوّل، *وان فور ذا موني*. وبعد تسعة كتب، ظلّت على حالها. ولا يريد قرّاؤها أن تتغير، إذ إنّ ستيفاني *ممتعة* كثيرًا كما هي.

وثمة شخصيات أخرى تبقى ثابتة لأنّ الفكرة من القصة أن تعاني بسبب ضعف بصيرتها. والفكرة التي توصلها تلك الكتب أنّ الناس لا يستطيعون التغير بل يبقون عوضًا عن ذلك سجناء نماذج حياة مدمّرة، إمّا شخصية أو مجتمعية. وفي هذه القصص، يبقى الأبطال كما بدأوا بشكل عنيد وتدميري. ومن الأمثلة على ذلك، قصّة أف. سكوت فيتزجيرالد *ذا غرايت غاتسبي*. لا يستطيع جاي غاتسبي أن يكون شخصًا مختلفًا، فهو مثالي، وغير واقعي، وهائم بالحب. وعناده يقتله. وكذلك فإنّ دايزي وتوم بيوكانان ثابتان، ويقال لنا بوضوح إنّهما سيظلاّن قليلَي الاكتراث، ويعبثان بحياة الآخرين ثمّ يلجأان إلى أمان ثروتهما الكبيرة. وحده الكاتب، نيك كاراواي، يتغير؛ هذا لكونه كاتبًا. فقد أراد فيتزجيرالد أن تضمّ روايته شخصًا متغيّرًا لأنّه أراد ذكر بضعة أمور عن مجتمع عصر الجاز، والمتغيّر الذي يصاب بالاشمئزاز من المشهد الاجتماعي بأكمله هو أفضل طريقة لذلك.

هل يعني ذلك أنّ الأبطال المتغيّرين هم أفضل من الثابتين؟ كلاّ. بل يعتمد الأمر كلّه على القصّة التي ترغب بكتابتها. نيك كاراواي مناسب لرواية *ذا غرايت غاتسبي*، وستيفاني بلوم مناسبة لرواية *وان فور ذا موني*.

تجربة أداء الشخصيات

أمّا السؤال الكبير فهو: ما علاقة كلّ ذلك ببطل روايتك؟

إنّه يعطيك المرونة للقيام بالخيارات قبل أن تبدأ بالكتابة. فاللعب ذهنيًّا بتلك الخيارات يساعدك على جمع الشخصيات المناسبة لقصّتك. ثمة مئات الطرائق لسرد قصة، وكلّما فكّرت فيها أكثر قبل أن تباشر العمل، كلما تزايدت احتمالات إيجاد التركيبة التي ستلهب خيالك وتقودك إلى أفضل رواية خيالية تكتبها.

أبدأ بطرح بعض الأسئلة الأولية. فأنت تملك فكرة صغيرة عن الحالة التي تودّ الكتابة عنها لأنّ الشخصية نادرًا ما تأتي من فراغ. تلك المرأة ليست عجوزًا عادية، لقد تركت ستة ملايين دولار لمستشفىً بيطري. وذاك الرجل ليس رجلاً عاديًّا، بل هو محقّق على قدر من الأهمية يسعى إلى حلّ لغز جريمة، ويعاني من مشلكة مع الشراب ومسؤول عن تربية ابن أخته المتوفّاة. لديك بعض المعلومات التي يمكن استعمالها كأساس لتقييم الشخصيّة. بالتالي، لاختيار نجومك، اسأل نفسك ما يلي:

- هل أنا مهتمّ فعلاً بهذه الشخصيّة؟ هل أفكّر فيها في أوقات غريبة، أتخيل حياتها السابقة، أخترع أجزاءً من الحوار؟ إن لم تكن كذلك، فإنّك لن تجيد الكتابة عنها.
- هل تعتبر هذه الشخصيّة جديدة ومثيرة للاهتمام بشكل ما؟ فقد رأينا كثيرًا من رجال الشرطة الذين يحاولون حلّ الجرائم ويعانون من مشكلة مع الشراب. ربّما كان ابن الأخت اليتيم موضع اهتمامك. هل ترغب بالكتابة عن الشرطي؟ عن ابن أخته؟ هل الجريمة مثيرة للاهتمام بأيّ شكل من الأشكال؟

- هل يمكنني أن أبقى موضوعيًّا مع هذه الشخصيّة وأن أضع نفسي مكانها أحيانًا لاستعمال الحالات الذهنية الثلاثية، فأكون الكاتب والشخصية والقارئ وأنا أكتب؟
- هــل أريد لهذه الشخصية أن تكون ثابتة أم متغيّرة؟ وإن جعلتها متغيّــرة، هل تبدو بأنّها تملك القدرة على التغيّر من خلال قوس عاطفي أرسمه لها؟

يحــتاج هــذا السؤال الأخير إلى بعض التوضيح. لينجح القوس العاطفــي، يجب أن تكون الشخصيّة برأينا قابلة للتغيّر، وبعض الناس ليسوا كذلك. فثمة مدمنون على الشراب لن يحاولوا حتّى التوقّف عن احتسائه. وثمة من يعتقد بأنّ الأرض مسطّحة ولن يقتنع بأنّها مستديرة، مهمــا أريته من الصور الملتقطة من الفضاء. بتعبير روائي، هنالك توم ودايزي بيوكانان.

انظــر بالمقابل إلى كيلير غودويل، وهو شخصية رئيسة في رواية كارول شيلدز بوليتزر *ذا ستون دايريز*. فقد كانت حياة كيلير حتى عام 1903، حين بلغ السادسة والعشرين من عمره، كئيبة ورتيبة:

بــدت عائلته وكأنّها تُرِكَت في أعقاب القرن الكئيب، العجوز والقــذر الذي أنجبها، وكانت تفوح من الثلاثة، الأب والأم والطفل، رائحة العجز، عجز الروح والجسد السقيم... وحين بلغ كيلير الرابعة عــشرة، نظر والده إليه عبر طبق اللحم والبطاطس المقلية وغمغم بأنّ الوقت قد حان كي يترك المدرسة ويبدأ العمل في مقلع ستونوال حيث يعمل هو نفسه. كان كيلير يتقاضى راتبًا ضئيلاً، واستمر الحال على ما هو عليه لاثني عشر عامًا.

ثمّ التقــى كــيلير بميرســي ستون، وتزوج بها، و"تغيّر على نحو عجــيب" مــن خلال "موجة من الحب التي ملأت كيانه". كلّ ذلك

يروى لاحقًا، إذ تبدأ القصّة بموت ميرسي. ولكن بما أنّنا رأينا أنّ كيلير قـــادر على تحرير موجة قويّة من سلوك لم يسبق له استكشافه من قبل، فإنّنا نقبل بالتغيرات التي يمر بها لاحقًا. لقد تم تقديمه لنا على أنّه شخص يرمـــي نفسه تمامًا في كلّ ما يستحوذ على قلبه. لذا نحن نصدّق الكاتبة حـــين تظهـــر لنا كيلير المكرّس نفسه في البداية للدين، ومن ثمّ للعمل وأخيرًا لليأس. نعلم أنّه لا يقبل بأنصاف الحلول.

ماذا عن شخصيّتك المتوقّعة؟ أهي إنسان يمكنك تصويره على أنّه قادر على التغيّر؟ في هذه الحالة قد يكون مرشّحًا ليصبح نجم روايتك. ولكن لا تتّخذ قرارك الآن.

ربط الخيوط ببعضها

فكّرنا في شخصيّة قد تكون بطل هذه القصّة أو لا تكون. فلنفكّر الآن في بقـــيّة الشخـــصيّات وجميع الطرائق الممكنة لتتخذ هذه القصّة شكلاً في ذهنك. كلّ منها يؤدّي إلى رواية مختلفة.

فلنفترض أنّ شخصيّتك الرئيسة هي المرأة العجوز التي تركت ستّة ملايـــين دولار للمستشفى البيطري. فمن هي الشخصيّات البارزة في هذه الدراما؟ إليك بعض الاحتمالات:

- الطبـــيب البيطري، الذي أصبح عجوزًا الآن، والذي عالج قطّتها منذ أربعين عامًا. هل يذكرها يا ترى؟
- ابن المرأة، الغاضب لأنّه لم يرث تلك الثروة.
- المحامـــي الـــشابّ الموكل بالوصية، والمرتبك من هذا الوضع. فلو طَعن الشاب بالوصية، فسيُسيء إلى مستقبله المهنيّ.
- ابنة البيطري، فالطبيب سيموت قبل فتح الوصية. في الواقع (وهذه الفكـــرة خطرت لك للتو وأنت تضع لائحتك!) الوصية الأصلية

ضائعة، والمحامي لا يملك سوى نسخة عنها. وقد مات الطبيب في ظروف غامضة، وابنته مرتابة.

- حفيد المرأة العجوز البالغ 12 عامًا شاهِد على كلّ هذا الصراع.
- مدبّرة منزل المرأة العجوز، التي تحبّ القطط هي أيضًا، والتي تتساءل لِمَ أوصت العجوز بالثروة للمستشفى الذي لم تزره ثانية مع القطط التي ربّتها لاحقًا.

كلّ هؤلاء الممثّلين! ويمكن لأيّ منهم أن يكون نجمًا. وسيكون الباقون بالطبع شخصيّات بارزة. ما هو نوع القصّة التي ترغب بكتابتها؟

إن كانت لغزًا، ربّما يمكن لابنة الطبيب أن تكون هي النجمة. ستبحث في سبب وفاة أبيها التي تظنّ بأنّ الابن متورّط في الأمر. فهو غاضب جدًّا بسبب تلك الوصية...

وقد تكمن حبكة اللغز في قصّة الابن. هو لم يقتل الطبيب العجوز، غير أنّه ثمة أمر مريب في وصية أمّه. صحيح أنّها كانت غريبة الأطوار، ولكن ليس إلى هذا الحدّ. لا بدّ من وجود شخص أثّر فيها أو أجبرها على القيام بذلك، وسيكتشف مَن وكيف. فالابن يحبّ القطط هو نفسه ولكنّ ما يحدث سخيف.

وربّما كنت لا ترغب بكتابة لغز على الإطلاق، بل تكتب دراما اجتماعية عن الناس الذين يفسدهم المال. يمكن بالتالي لمدبّرة المنزل أن تكون نجمة الرواية. فهي تعيش بالكاد من راتبها وتناضل لتربية أولادها وتراقب تلك العائلة الجشعة التي يقوم أفرادها على الرغم من غناهم بالتخلّي عن كلّ مبادئهم من أجل ستة ملايين دولار. لذا، هي أيضًا يغريها الأمر وتعثر على طريقة للاستفادة من تلك الثروة.

وربّما رغبت بكتابة رواية عن الشباب، فيكون الحفيد هو النجم، متغيّر بالتأكيد، يواجه نقاط ضعف عائلة لم يعد يحبها.

وربّما كان المحامي الشاب مدافعًا عن حقوق الحيوانات وتلك قصّته لأنّه يشعر بالغضب إزاء حرمان مستشفىً بيطري كرّس نفسه للعناية بالحيوانات التي لا تقلّ أهمية عن البشر من ميراثها.

كما رأيت، يمكن لأيّ منهم أن يشكّل قصّة جيدة لأنّ كلاًّ منهم هو نجم حياته الخاصّة وجميع شخصياتك تملك حياةً خاصة بها. بالتالي اختر نجم روايتك استنادًا إلى الاعتبارات التالية:

- ما الذي يشعل خيالك.
- أيّ الشخصيات تجذبك أكثر من غيرها.
- ما إذا كنت تريد التركيز على متغيّر أم ثابت. وإن كان متغيّرًا، مَن مِن هؤلاء الأبطال يبدو أنه يملك قدرة فعلية على التغيّر.
- من يمكنه التقدّم عبر قوس عاطفي ترغب بتصويره.

هل ثمّة شخصيّة تناسب هذه المعايير؟ هل يبدو بأنّ الشخصيّات تناسب أدوارها وتدعم قصّة البطل؟ في هذه الحالة، تهانينا! أنت تملك الشخصيّات الأساسية.

أنت على الطريق الصحيح.

أداة مفيدة: السيرة الموجزة

يدوّن بعض الكتّاب ملاحظات مفصّلة قبل وخلال الكتابة، بعكس غيرهم. إلاّ أنّ الجميع تقريبًا يحتفظون ببعض الملاحظات، حتّى وإن اقتصرت على مجرّد خربشات.

ودفتر الملاحظات هو عبارة عن لائحة بالمعلومات تذكّرك بأسماء الشخصيّات وكيفية تهجئة أسمائها، فضلاً عن أعمارها والشوارع التي تعيش فيها واليوم من الأسبوع الذي حدثت فيه مختلف المشاهد، أي كلّ ما تتطلّبه قصّتك الخيالية. والاحتفاظ بهذه المعلومات المفصلة يوفّر

عليك كثيرًا من التوتر وأنت تراجع الصفحات السابقة بحثًا عن الاسم الأول لزوجة أخ البطل مثلاً.

وثمّة وسيلة أخرى مفيدة لا ترهق الكتّاب الذين لا يحبّون تدوين الملاحظـــات، ألا وهي السيرة الموجزة. فيحتفظ المؤلّف بسيرة موجزة لكـــلّ شخـــصية رئيسة وذلك قبل أن يشرع بالكتابة. وفي الواقع من الأفـــضل وضعها قبل البدء بالكتابة بكثير لأنّها تساعدك على التركيز على الشخصيّة. ولا تشتمل السيرة الموجزة على الشخصيّة أو الأطباع، الـــتي سنـــستعرضها في الفـــصول اللاحقـــة. هدفنا الآن هو تسجيل المعلومات الأساسية لإشعال الخيال وتجنّب الإرباك.

ويساعدك النموذج في الصفحة 16 على كتابة السير الموجزة، اصنع منه عددًا من النسخ. أمّا إن لم تتمكّن من ملء السيرة الأولية لإحدى الشخصيّات الرئيسة، فأنت غير جاهز للبدء بالكتابة عنها.

وللسير الموجزة فائدة أخيرة. فإن لم تكن أكيدًا مَن هي الشخصيّة التي ستكون نجم قصّتك ومن سيكون الممثلون البارزون، أو إن كنت تفكّر في شخـــصيات أخرى محتملة، حاول ملء سيرة موجزة لجميع شخصياتك. اعمـــد بعـــد ذلك إلى دراستها: هل تكشف الأسئلة احتمالات جديدة لإحـــداها؟ ربّما كانت مدبّرة منـــزل المرأة المحبّة للقطط أكثر غموضًا مما خيّل إليك. فهل يمكنك استعمالها بشكل أكبر في حبكة الرواية.

حين تصبح القارئ

لقـــد جمعت شخصياتك، مؤقتًا على الأقلّ. وستضيف مزيدًا من الشخصيّات وأنت تكتب القصة أو تصرف بعضًا منها. ولكن قبل أن تبدأ، حاول الابتعاد عن كلّ ما فعلته حتّى الآن وانظر إلى شخصياتك بعين القارئ الذي لا يعرف عنها شيئًا.

هـــذا ليس سهلاً، فأنت تعرف بأنّ مدبرة المنـــزل ستكشف في الفصل السادس سرًّا يذهل كلّ من يقرأ القصة، ولكنّ الفصل السادس لا يزال بعيدًا والقارئ لا يعرف شيئًا عمّا سيحدث. انظر بالتالي إلى ما تـــراه الآن، هل يمكن لهذه المجموعة من الشخصيات أن تثير اهتمامه؟ اسأل نفسك:

- هل تشتمل الشخصيّات على ما يكفي من الاختلاف والتنويع؟
- هـــل مـــن المعقول أن تعرف تلك الشخصيات بعضها أو تتعرّف بعضها من خلال الأحداث التي خططت لها؟
- هـــل المجمـــوعة بأكملها عادية جدًّا أو كئيبة إلى حدّ أنّ أحدًا لن يـــرغب بقـــضاء 400 صـــفحة معها؟ (لا بأس في عدد قليل من الشخصيّات العادية أو الكئيبة).
- هـــل من المعقول تواجد تلك الشخصيات في الإطار الذي وضعته لهـــا يمكنك بالطبع وضع أميرة روسية مهاجرة في هارلم من عام 1910 لو أردت ذلك، ولكن يستحسن أن تكون مستعدًّا لتفسير كيفـــية وصولها إلى هناك، ومن الأفضل أيضًا عدم وضع أكثر من أميرة روسية واحدة في ذاك الإطار.
- هـــل تملك جميع الشخصيّات التي تتطلّبها ظروف القصة منطقيًا؟ علـــى سبيل المثال، إن كنت تكتب عن جريمة، يجدر بك إدخال شخـــصيّات محترفة لتنفيذ القانون، حتّى وإن كان البطل محققًا هاويًا. وتظهـــر لك إيجابيات ذلك حين تُقتل شخصيات حتّى وإن لم تكن جزءًا من الحبكة. مثال آخر على ذلك: لم تكن الشابات المتحضّرات مـــن العائلات الأرستقراطية العريقة في لندن يسافرن من دون خادمة على الأقلّ. ضمّن هذه الشخصيّة في روايتك بالتالي.

شخصياتك معلّقة الآن في الهواء. فلنرَ كيف نضعها على المسرح.

سيرة موجزة للشخصيات الرئيسة

الاسم:

السن:

تاريخ الولادة:

الوضع العائلي:

الأولاد وأعمارهم:

المظهر العام (كلّ ما يبدو مفيدًا):

ترتيبات المعيشة: (آي. إي. يعيش مع زوجة وثلاثة أطفال صغار؛ يستأجر شقة متداعية يعيش فيها وحيدًا؛ لديه خيمة في قبيلة للبدو مع ثلاث عشيقات)

المهنة، واسم المستخدِم إن وُجد:

درجة مهارته في العمل: (مبتدئ، كفؤ حقًا، ذو خبرة ولكنّه أخرق، وغيرها)

شعور الشخصيّة إزاء مهنتها: (تحبّها، تكرهها، تعتبرها "مجرّد وظيفة"، لديها مشاعر مختلطة، تبحث عن عمل آخر)

الخلفية العائلية: (كلّ ما تعتبره مهمًّا: العرق، أسماء الأخوة، أسماء الأهل، الوضع الاجتماعي، الانتماء القبلي، ازدراء تام لكل من عرفتهم الشخصية قبل سنّ الثانية عشرة)

مراجعة: جمع الشخصيّات

لـــديك أربعـــة مصادر تستمدّ منها شخصيّاتك: أنت نفسك، ومعارفـــك، وغـــرباء سمعت أو قرأت عنهم، وخيالك. وبالنسبة إلى المـــصادر الـــثلاثة الأولى، يستحـــسن عـــادة تعديل النماذج الحقيقية للشخصيات عوضًا عن استعمالها كما هي.

مـــا إن تكـــوّن لائحـــة للشخصيات المحتملة لقصّتك، تنتقل إلى الخطوة التالية وهي اختيار بطل أو نجم، عندها تصبح بقية الشخصيّات لاعبين بارزين. ويمكن اختيار أي شخصيّة لتكون نجم الرواية، علمًا أنّ كلّ خيار يؤدي إلى قصة مختلفة.

عـــند اختـــيار البطل ينبغي أن تأخذ في الاعتبار إذا كنت ترغب بالكتابة عن شخصيّة تتغيّر مع أحداث القصة (شخصيّة متغيّرة) أو تبقى علـــى حالهـــا (شخـــصيّة ثابتة). تتطور الشخصيّات المتغيرة عبر قوس عاطفـــي، وهـــي عـــبارة عن سلسلة منطقية من التغييرات الناتجة عن أحداث القصة. حاول بالتالي قبل أن تبدأ بالكتابة بتفحّص شخصيّاتك، المتغيّـــرة والثابـــتة علـــى السواء، من وجهة نظر القارئ. أهي مثيرة للاهتمام؟ أهي متنوعة بما يكفي؟ أهي مرتبطة ببعضها وبالحالة التي تودّ الكـــتابة عنها بشكل معقول؟ ينبغي أن تكون شخصياتك الرئيسة لا ســـيما الأبطال شخصيات ترغب حقًا بالكتابة عنها وأن تعرفها جيدًا. وإن عجـــزت عن ملء سيرة موجزة لكلّ شخصية رئيسة في كتابك، فإنك لا تعرف ما يكفي عنها لتبدأ بالكتابة.

التمرين 1

اختر رواية أو قصة تحبّها أو تعرفها جيدًا. اكتب بضع جمل تصف فـــيها البطل في بداية العمل: تصرّفاته ومعتقداته وسلوكه. قم بعد ذلك

بكتابة بضع جمل أخرى تصف الشخصيّة في نهاية الرواية. هل ترى أي اخـــتلافات بارزة؟ هل الشخصيّة متغيرة أو ثابتة؟ كيف تصف قوسها العاطفي؟

التمرين 2

اقرأ جريدة اليوم وابحث تحديدًا عن شخصيّات قد ترغب بالكتابة عـــنها. ينبغي أن تشعل هذه الشخصيات خيالك. فإن وجدت واحدة، دوّن كـــلّ مـــا تعرفه عنها، ثمّ املأ سيرة موجزة واخترع إجابات عن الأسئلة الأخرى. أهي شخصية قد ترغب بتأليف رواية عنها؟

الفصل الثاني

إدخال الشخصيّات؛ للانطباعات الأولى أهميتها

يقـــول علماء الاجتماع بأننا نكوّن انطباعات عن الغرباء خلال الـــثواني العـــشر الأولى من لقائهم، وبأن هذه الانطباعات تدوم لوقت طويل. ومع الشخصيّات الخيالية، قد يستغرق الأمر أكثر من عشر ثوانٍ (فـــثمّة قرّاء بطيئون وكتّاب متمهّلون)، إلاّ أنّ لذلك الانطباع الأوّل أهمّيـــته. بالتالي من المفيد لك ككاتب أن تتفحّص بعناية المعلومات التي تعطـــيها في أثـــناء الظهور الأول للشخصية في الصفحة الأولى. وأعني بـــذلك المظهـــر الخيالي للشخص، وسلوكه، وأعماله الأولى، وبيئته، وتاريخه غير المذكور.

ولكن فلنبدأ بنقطة أكثر أهمية من اسم الشخصيّة.

وردة تحت أي اسم آخر

كانـــت جولييت واثقة من أنّها كانت لتحبّ روميو حتّى "لو لم يكـــن يدعى روميو"، وربما كانت على حقّ. مع ذلك لا يمكننا إلاّ أن نتـــساءل لو أنّها التقت في تلك الحفلة التنكرية بالشاب سكونكوورت مونتاغ، هل كانت ستتلهّف حقًّا للتغَنّي باسمه ليلاً عن شرفتها؟

في الواقع، للأسماء تأثير على الانطباعات الأولى للأشخاص بمن في ذلك الأشخاص الخياليين. بالتالي، يمكنك استعمال تسمية الشخصيّات

للتأثير في نظرة القارئ إليها. ومن الغريب في الواقع كم يفترض القارئ من المعلومات انطلاقًا من الاسم، بما في ذلك الخلفية العائلية، والسنّ، والعلاقات الشخصيّة، وملامح الشخصيّة. وبما أنّ هذه الافتراضات الفورية ستحدث بأي حال، فمن مصلحتك ككاتب أن تسيطر عليها.

العِرق هو الافتراض الأول الذي يكوّنه القارئ من اسم الشخصيّة. فالجملة الأولى من رواية كارول شيلدز *ذا ستون دايريز* هي: "كان اسم والدتي ميرسي ستون غودويل". يُظهر الاسم على الفور أن المرأة هي أنجلو ساكسونية أصولية من وسط متشدّد، وهذا ما كانت عليه ميرسي. واسمها يحضّرنا قليلاً لما ينتظرنا، كما أنّ ملاءمة القصة للاسم يعزّز ثقتنا بالكاتبة فنشعر أننا نثق بها لأنّها تعرف ما تقوم به.

كذلك نفترض أنّ كريم شيرا عربي أو من أصل عربي، وأنجيلينا ماغدلاني إيطالية، وروفن غولدشتاين يهودي. إنّه علامة واضحة لتحديد الأرض الخيالية. ولكن ماذا سيعني للقارئ اسم كريم غولدشتاين أو إتنا واشنطن ماغدلاني الثالثة؟

آمل أن يثير ذلك اهتمامه. إذ ستخطر له على الفور الأسئلة التالية: هل كريم غولدشتاين هو طفل من زواج يهودي عربي؟ هل يحاول آل ماغدلاني أن يكونوا أغرب من آل كابوت أو من آل لودج؟ قد يكون الجواب نعم أو لا، ولكنّك أثرت اهتمام القارئ بكلّ تأكيد. ويمكنك الآن إرضاؤه، وهو أمر محتّم. إذ تخضع الأسماء لقاعدة عامّة في الروايات الخيالية: كلّما ابتعدت عن توقّعات القارئ، كلّما تحتّم عليك أكثر أن تشرح كيفية وصولك إلى هناك (ثمّة المزيد عن هذا الموضوع لاحقًا).

إن استعملت الإثنية في الأسماء للتوضيح أو لتلعب على التوقعات، تذكّر أنّ بعض المناطق تغلب عليها أعراق معينة. وهذا ما يضفي شيئًا

من الواقعية على روايتك. فقسم الشرطة في نيويورك ما زال يغلب فيه الأميركيون الإيرلنديون والإيطاليون والإسبان والأفريقيون. واختلاق مركز للشرطة في مانهاتن يحمل معظم أفراده أسماء روسية سيقوّض ببساطة ثقة القرّاء بأنّك تعرف أرضك.

بالإضافة إلى الإثنية، يمكن التلميح إلى بعض نواحي الخلفية العائلية من خلال الأسماء. فالعائلة التي تطلق على ابنها اسم جون آدمز كارينغتون الرابع تقول بوضوح: "نحن فخورون بسلالتنا العريقة". وفي مدرسة جون الصغير الابتدائية ثمّة توأمان، سانشاين وسويتميدو سميث لا شكّ في أن هذه العائلة تقول شيئًا مختلفًا، وأن القرّاء سيتوقّعون أنّ عائلة التوأمين هي ذات خلفية هيبيّة أو من العهد الجديد، لا سيّما إن كان التوأمان صبيّين.

كذلك فإنّ الأسماء المرتبطة بجنس معيّن تشير إلى الخلفية العائلية، ففي بعض الأوساط الأرستقراطية يتمّ الحفاظ على أسماء العائلات ذات النسب الأنثوي بإطلاقها على البنات. هكذا، فإنّ فتاة تدعى ماكينزي والز، ولدت قبل عام 1975، يوحي اسمها بتوقّعات عائلية لا بأس بها. وإن كتبت قصتها، من المنطقي أن تشكّل تلك التوقعات جزءًا منها. وفي العقود الماضية، هاجرت بعض الأسماء بسهولة متجاوزة حاجز الجنس، فتمّ إطلاق أسماء على الإناث كانت تنحصر بالذكور: أشلي، سيدني، ماديسون، تايلور. كما أطلقت أسماء على الذكور كانت تنحصر بالإناث. وكما هو الحال مع العِرق، إن أطلقت على شخصيتك الذكورية اسمًا أنثويًا تقليديًّا، يتحتّم عليك شرح السبب. وقد ألّف شيل سيلفرشتاين أغنية كاملة عن هذه الظاهرة تحت عنوان "صبي يدعى سو" من غناء جوني كاش. فالعائلة التي تسمّي ابنها سو أو ديب أو ميليسانت تمتاز ببعض الديناميكيات المثيرة للاهتمام، وقد لمّحت إليها بمجرّد استخدامك للاسم.

مـــن البديهي ألاّ تشكّل الأسماء إشارة أكيدة إلى السنّ، إلاّ أنّها تلمّح إليه. فاسْمَي غلاديس وميرتِل كانا شائعين في القرن الماضي، ولكن يـــصعب اليوم إيجاد طفلة تدعى ميرتِل. كذلك، شاع اسم جانيت بين فتيات جيل الحرب العالمية الثانية، وأُطلق اسم ليندا على بناهّم وجينيفر علـــى حفـــيداهّم، بالمقابل، طرأ تغيير أقلّ على أسماء الذكور مع مرور الـــزمن. مع ذلك فإنّ إطلاق اسم تيرتيوس على شخصيّة معاصرة يعني أنّهـــا إمّـــا رجـــل عجوز جدًّا أو صبـــي مضطر إلى إعطاء تفسيرات مستمرّة لرفاقه في الصف.

وانسجام الأسماء مع الجيل مهمّ جدًّا في رواية تاريخية. فجميلات بـــريطانيا في العهود الماضية لم يطلق عليهنّ اسم ماديسون أو ليندا. ولم يكـــن اسم جانيت سوى تصغير لاسم جاين، ولم يكن اسمًا بحدّ ذاته، تمامًـــا مثل نانسي تصغير آن. (أمّا الصبيان فمن الممكن جدًّا أن يحملوا اســـم تيرتيوس). قم ببحث معمّق عن الحقبة والمكان الذي تجري فيه أحـــداث القصة. فهذا يساعدك على كسب ثقة القارئ بك ككاتب، وعلى البدء بتكوين صورة ذهنية للشخصية في ذهن القارئ.

إن أخطـــر استعمال للأسماء هو ذاك الذي يهدف إلى الإشارة إلى ملامـــح الشخـــصيّة. وقـــد نجح كتّاب القرن التاسع عشر في ذلك. فشخصية يوريا هيب لديكنـــز تبدو من اسمها مثيرة للاشمئزاز ومنفرة، ويوحي اسم هيثكليف في رواية برونتي بذاك الشاب ذي الطبع المتهوّر والثائـــر. إلاّ أنّ الجمهـــور المعاصر يرفض هذا النوع من الأمور على اعتـــباره مضحكًا، إلاّ في حال كنت تكتب رواية كوميدية أو قصصًا للأطفال.

وتستعمل كتب هاري بوتر الأسماء للتلميح إلى الشخصيّة. هكذا يـــبدو دراكـــو مالفوي، الذي تتردّد في اسمه أصداء العنف والضغينة،

شـــرّيرًا (قـــصة للصغار). والهدف من اسم نيفيل لونغبوتوم هو جعل الشخـــصيّة أضـــحوكة تلامذة المدرسة، شأنه شأن لونا لوفغود. فإن أردت أن تكتب للأحداث - والأفضل أن تكون قصصًا كوميدية - قد ترغب باستغلال الأسماء للتلميح إلى الشخصيّات. وإلاّ فلا تستعمل هذا التكتيك.

بماذا أناديك يا عزيزي؟

ليس من الضروري أن ينادي كلّ من في القصة الشخصيّةَ بالاسم نفسه. في الواقع، من شأن اختلاف الطريقة التي تتوجّه بها الشخصيّات إلى بعـــضها أن يشير بشكل بسيط وأكيد إلى تنوّع العلاقات. ويعتبر الـــروائيون الروس أساتذة في هذا المجال، إلى حدّ أنّ ترجمتي الإنكليزية لـــرواية آنا كارينينا تضمّان فهرسًا من الأسماء المصغّرة لاسم نيكولاي مـــثلاً. وربّمـــا كنت لا ترغب على الأرجح بالذهاب إلى هذا الحدّ، ولكن احرص على التفكير في المضامين التي تشتمل عليها جميع الأسماء المحتملة للشخصية.

علـــى ســـبيل المثال، ثمّة معلّمة مدرسة شابة تدعى دايان أوجينيا رامـــساي. يـــناديها تلامذتها الصغار سيّدة رامساي، وتدعوها بعض أمهـــات الأطفـــال ســـيّدة رامساي أيضًا، فيما يناديها آخرون آنسة رامـــساي، حتّـــى حين قيل لهم بأنّها تفضّل لقب سيّدة. أمّا صديقها فيناديها الأميرة دي، وهو اسم يضحكها أحيانًا ويغيظها أحيانًا أخرى. وتصرّ أمّها على مناداتها ديدي، وهذا يثير غيظ دايان بالتأكيد "مع أنّها لفـــتت نظـــر أمهـــا إلى ذلك مرّات عديدة". تدعوها صديقاتها دايان باستثناء أولئك اللواتي كنّ معها في المدرسة المتوسّطة حين مرّت دايان بفتـــرة رومانـــسية وصـــارت تعرف باسمها الأوسط. ولا تزال تلك

الـــشابات يستعملن اسم أوجينيا أو جيني أحيانًا. أمّا رئيسها في العمل فيدعوها دايان أودورا رامساي لأنّه أخطأ بينها وبين امرأة أخرى، وهو خطأ تحتاج دايان إلى تصحيحه على الفور.

انظر كم عرفت عن تلك المرأة قبل أن تفعل أيّ شيء في القصة.

المظهر الخارجي: ماذا ترتدي؟

يـــتألّف المظهر الخارجي للشخص من ناحيتين مختلفتين: أمور من اختـــياره وأخـــرى فُرضت عليه. نحن لا نختار طولنا أو سنّنا أو مقاس حذائـــنا أو شكل وجهنا. فالشخص الذي يولد بجبين منخفض وعينين صغيرتين نصف مغمضتين، لا يمكنه تغيير شكله، هذا إن استثنينا العملية الجـــراحية. وهذا ليس عادلاً لأنّ هاتين العينين غالبًا ما توحيان بالمكر والخبث، بينما يمكن للرجل أن يكون شخصًا صادقًا تمامًا ولطيفًا.

بالمقابل، نحن نختار ملابسنا وتسريحة شعرنا ومستوى نظافتنا وترتيبنا. ولكـــن حتّـــى هـــذه الخيارات ليست حرّة تمامًا لأنّنا محكومون بعوامل كالـــدخل (فكـــثير من الأشخاص قد يختارون ارتداء ملابس من ماركة أرمـــاني ولكنّهم يعجزون عن شرائها) والموضة والعادات. وهذا المزيج من الاختـــيار والعـــوامل المفروضة هو بالتحديد ما يجعل مظهر الشخصيّة أداة قـــويّة لتحديد معالمها. فجميعنا نبوح للآخرين الذين يملكون القدرة على التمييـــز الكـــثير عنّا من خلال مظهرنا الخارجي. كما أنّه يحكم علينا من خلال درجة جاذبية أشياء لا نملك سيطرة عليها، وإن بدا ذلك غير عادل.

إلاّ إن كنت الكاتب، عندها فقط تملك السيطرة عليها جميعًا.

في الخطـــوة الأولى، علـــيك أن تقرّر ما هو الانطباع العام الذي ترغب بأن تتركه الشخصيّة لدى القارئ: خبير في الحياة ومنعزل؟ قوي الإرادة وخطير؟ جذّاب وبسيط؟ مجرّد أحمق؟

السؤال:

هل يعتبر قاموس المرادفات مفيدًا في وصف الأشخاص والأماكن؟

الجواب:

من شأن قاموس المرادفات أن يكون أداة إيجابية أو سلبية، اعتمادًا على طريقة استخدامه.

فهـو مفيد في تذكيرك بكلمات تعرفها أصلاً لكنّها غابت عن ذهنك. فإن أردت مـثلاً للبطلة أن ترتدي ثوبًا أحمر ولكنّ كلمة "أحمر" ليست بالضبط ما تريده، يمكنك استعمال القاموس لاستخراج تدرّجات أخرى للون. إذ يبدو اللون "الياقوتي" أكثر جاذبيّة من الأحمر، أمّا لون "سرطان البحر" فيثير الضحك إن استعمل للرداء، ويبدو "النحاسي" أكثر هدوءًا وتكلّفًا ويوحي الكرزي بالشباب. هكـذا يمكـن للقامـوس أن يعطيك كلّ هذه التدرّجات لا بل أكثر حتّى تعثر بالـضبط على المعنى الذي تريد أن يشتمل عليه. وكما أشار مارك توين: "إنّ الفـرق بـين الكلمة الصحيحة والكلمة الصحيحة جزئيًا هو تمامًا كالفرق بين الضوء والحشرة المضيئة".

بالمقابل، من شأن قاموس المرادفات أن يفسد أسلوبك تمامًا، إن حاولت أن تـبحث عن كلمات مؤثّرة أو مختلفة، فينتهي بك الأمر إلى مفردات توحي بالادعـاء، أو الـسخف، أو غير صحيحة بكلّ بساطة. التزم باستعمال كلمات مألوفة لديك ولا تلجأ إلى القاموس إلاّ لتتذكّر معناها.

قـم بعـد ذلـك باختيار التفاصيل البصرية التي توصل هذه الـصورة. ومـا من قاعدة معيّنة لتحديد كمية هذه التفاصيل، بل يعتمد الأمر على طول الكتاب وأهمّية الشخصيّة. والأهم من الكمّية هي القدرة على رسم شخصية متماسكة ومثيرة للاهتمام تقول فيها ما تريده.

وهنا يمكنك الاستفادة من عدم المساواة في ما منحتنا إيّاه الطبيعة. فالقـارئ سـيعتبر تلك الشخصيّة ذات العينين الصغيرتين ماكرة وغير جديـرة بالـثقة على الرغم من أنّ صغر العينين لا يشير بالضرورة إلى

الخبث في الحياة الواقعية. ولكن بما أنّ القارئ سيفترض ذلك، استخدم هـذا الافتـراض لمصلحتك. قم باختيار التفاصيل الجسدية التي تساعد على تعزيز الانطباع الذي ترغب بإحداثه، مثلاً:

- شعر ناعم لامرأة ذات شخصية يصعب وصفها.
- يدان بدينتان ومتعرّقتان لشخص طمّاع.
- قامة قصيرة لرجل أناني (نموذج "نابوليون القصير").

ولكـن مـن الأهمية بمكان عدم المبالغة في الاعتماد على المواصفات الجسدية الفطـرية للإشارة إلى الشخصيّة. أوّلاً، قد يبدو استخدام هذه النماذج آليًا جدًّا. ثانيًا، من شأنه أن ينتج ردّ فعل عكسي لدى القارئ الذي قد يقول: "ولكنّ الذنب ليس ذنب هذا الرجل المسكين إن كانت يداه تتعرّقان". على سبيل المثال، تعرّضت جيه. كيه. رولينغ للانتقاد بسبب إشاراتها المتكرّرة إلى بدانة أقارب هاري بوتر البغيضين، آل دورسلي.

مـن الأفـضل استعمال تفاصيل المظهر التي يمكن لشخصيّاتك السيطرة عليها. إليك مثال عن امرأتين تعملان كضابطتي شرطة، وكلتاهما غارقتان في العمل في يوم حارّ. حتّى إنّ المرأتين متشابهتان تقريبًا: شعر أسود مجعّد، وقامة رشيقة، وعينان برّاقتان.

> عرفت أنّها تبدو أصغر من سنّها البالغ أربعة وثلاثين، وكانت واعية لضرورة أن يوحي مظهرها بالسلطة. فقصر قامتها تعوّض عنه نظرتها الحادّة وكتفاها المربّعتان. وقد اكتسبت فنّ السيطرة على الوضع وإن بمجرّد استعمال حدّتها. ولكنّ هذا الحرّ يضعف عزيمتها فقد بدأت نهارها بسترتها وسروالها المعتادين وشعرها المصفّف بعناية. أمّا الآن فقد خلعت سترتها وأصبح قميصها مغضّنًا فيما حولت الرطوبة شعرها إلى خصل مجعّدة بغير انتظام. وشعرت بأنّها تتعرّض لهجوم على جميع الجبهات من الروائح والذباب وأشعّة الشمس الحارقة. كان عليها التركيز على كثير من الأمور في وقت واحد وكانت جميع الأعين تراقبها.
>
> (المحققة جين ريزولي في رواية *ذا أبرانتيس*، لتيس جيريستين)

لم أكن واثقة ماذا ينبغي عليّ أن أرتدي للذهاب إلى الحفرة، ولكن بدت لي تصفيفة الشعر المثيرة فكرة جيّدة. فازداد طولي من خمس أقدام وسبعة إنشات إلى خمس أقدام وعشرة إنشات. ثمّ تبرّجت بكمية كبيرة من مستحضرات التجميل، وارتديت تنورة قصيرة سوداء اللون وحذاءً عالي الكعبين. حملت سترتي الجلدية وتناولت مفاتيح السيّارة عن طاولة المطبخ ولكن مهلاً، هذه ليست مفاتيح سيارة بل مفاتيح درّاجة نارية. سحقا! لن أتمكّن أبدًا من إدخال شعري في الخوذة.

(باونتي هانتر ستيفاني بلوم في رواية *سيفن أب* لجانيت إيفانوفيتش)

لا مجال للخلط بين هاتين الشخصيتين، إذ لا يمكن لأيّ كان أن يتخيّل بأنّ جين ريزولي تملك تنّورة قصيرة. ومن دون أيّ حوار نحصل على انطباع واضح عن جين (المخلصة لعملها، الخجولة والبعيدة قليلاً عن المرح) وستيفاني (المثيرة، المضحكة، السوقية والتي لا تخطّط مسبقًا). والملابس هي التي أحدثت هذا الانطباع وكذلك موقفهما من الملابس. فجين ريزولي ترتدي ملابس لا تلفت النظر إليها بمظهرها الذي يوحي دائمًا بالجدية. أمّا ستيفاني بلوم فترتدي ما يلفت إليها النظر وهي لا تبالي بملابسها، شأنها شأن أيّ شيء آخر قد يفسد زيّها في حفرة موحلة.

نجح الوصفان لأنّهما حقّقا ثلاثة أشياء:

- أعطى الوصف صورة بصرية قويّة.
- استعمل التفاصيل للتلميح إلى سمات الشخصيّة و/أو الخلفية الشخصيّة.
- أثار اهتمامنا في ما سيحدث لاحقًا. هل ستحافظ جين على رباطة جأشها على الرغم من الحرارة والذباب والعيون الناقدة؟ وهل سيكون زيّ ستيفاني الفاضح ملائمًا في الحفرة بحيث لا يفتضح أمرها؟

تلـك هـي الأسئلة التي يجب أن تطرحها لتحدّد مدى وصفك لمظهر شخصية ما.

في عيون أخرى: ملابس الشخصيّات الثانوية

إنّ جين وستيفاني هما شخصيّتا وجهة النظر. أمّا بالنسبة إلى الشخصيّات الأخرى فيعتبر المظهر أكثر أهمية لأنّ القرّاء لن يطّلعوا على أفكار تلك الشخصيّة. بالتالي، كلّ ما نعرفه عنها ينبغي أن يأتي من الخارج ومن شأن الاختيار الملائم للملابس أن يفضح الكثير عن ظروف حياتها.

إليك الظهور الأول لديفون هاردي وهو شخصية ثانوية في رواية جون غريشام، *ذا ستريت لوير*، وبه يفتتح روايته:

> دخل الرجل بحذائه المطّاطي المصعدَ، إلاّ أنني لم أره في البداية. بل شممت رائحته، رائحة الدخان الحادّة، والشراب الرخيص، وحياة الشارع القذرة. كنّا وحدنا نصعد إلى الأعلى وحين التفتُّ إليه أخيرًا رأيت الحذاء الأسود والمتّسخ وكبير الحجم. كان يرتدي معطفًا باليًا ومهترئًا يصل طوله إلى ركبتيه. وتراكمت تحته طبقات من الملابس القذرة التي تحيط بالجزء الأوسط من جسده بحيث بدا ممتلئًا لا بل بدينًا تقريبًا. ولكنّ السبب لم يكن من كثرة الطعام، ففي الشتاء يرتدي أبناء شوارع واشنطن كلّ ما يملكونه، أو هذا ما يبدو عليه الأمر.
>
> كان أسود اللون ومتقدّمًا في السنّ، غزا الشيب شعره الذي لم يقصّه ونقنه التي لم يحلقها منذ أعوام. كان ينظر إلى الأمام مباشرة من خلال نظّارة سميكة.

تتبيّن لنا من هذا الوصف أمور عن ديفون هاردي تتجاوز الصورة البصرية البحتة. لقد عاش حياة شاقّة، وهو يحصل على ملابسه أينما استطاع. كما أنّه تخلّى عن اللياقات الأساسية كالاستحمام، وراح يكثر من احتساء الشراب وكما سنكتشف في الفقرة التالية يُستغرب

وجــوده في ذلك المصعد المؤدّي إلى شركة محاماة محترمة في واشنطن. ويــنجح الوصف في الاختبارات الأساسية الثلاثة: الانطباع المتماسك، الشخصيّة/التلميحات إلى الخلفية، واهتمام القارئ.

ولكــن ثمّــة مشكلة واحدة كما هو الحال مع معظم الروايات. فــنحن لا نحصل منها على وصف موضوعي بل نرى الأشخاص بعيني شخــصيّة وجهة النظر في تلك اللحظة. وفي حالة ديفون هاردي، رأينا ما لاحظته شخصيّة وجهة النظر، مايكل بروك. ومع أنّ وصف بروك كــان موضوعيًّا، إذ إنه لاحظ ما يلاحظه معظم الناس، إلاّ أنّك لست مضطرًا إلى الكتابة بتلك الطريقة.

يمكنك عوضًا عن ذلك أن تجعلنا نرى الشخصيّات الثانوية بأعين غــير موضــوعية. ومــن شأن ذلك أن يمثّل أداة إيجابية للكاتب لأنّ شخــصيّة وجهة النظر قد تشكّل زاوية لرؤية مظهر الشخصيّات الباقية بطــريقة لا يلاحظــوها هــم أنفسهم. فيحصل القارئ على وصف مــزدوج: بعــض التفاصيل الملموسة إضافة إلى تفسير لتلك التفاصيل يكشف حقائق عن الشخصيّتين.

فلنأخذ مثالاً على ذلك كلاريسّا فوغان في رواية *ذا أورز* لمايكل كونغهام الحائزة على جائزة بوليتزر، وذلك كما يراها ويلي باس، أحد جيراها:

> ها هي ذا، فكّر ويلي باس، الذي يصادفها في الصباح أحيانًا في هذا المكــان بالــذات. امــرأة متقدّمة في السنّ، بجمالها الهيبــي القديم، شــعرها لا يــزال طويلاً رمادي اللون؛ تخرج لنــزهتها الصباحية بسروال الجينــز وقميص قطني ذكوري، وتنتعل حذاءً إثنيّ الطراز (من الهند؟ من أميركا الوسطى؟). كانت لا تزال تملك بعض الإثارة وشيئًا من السحر البوهيمي الذي يليق بجنّية طيّبة. مع ذلك بدت اليوم بمظهر تراجيدي وهي تقف مستقيمة بقميصها الكبير وحذائها الغريب تقاوم فعل الجاذبية، كأنثى ماموث تنهض على ركبتيها لأخذ استراحة

> وتقــف فخورة، لا مبالية تقريبًا، تدّعي بأنّها تتأمّل الأعشاب الطريّة على الضفة المقابلة وقد بدأت تدرك بأنّها ستبقى عالقة في الفخّ وحيدة بعد أن يخيّم الليل وتخرج الذئاب. كانت تنتظر النهار بصبر.

مـــا هي الأمور الموضوعية التي عرفناها عن كلاريسّا فوغان؟ إنّها تملـــك شعرًا طويلاً أشيب وترتدي الجينـــز مع قميص قطني ذكوري وتنـــتعل حـــذاءً مريحًا، وتنتظر لتعبر الشارع. غير أنّ الوصف يعطينا انطباعًا أقوى بكثير من تلك التفاصيل العادية. وهو مثير للاهتمام ليس بـــسبب الـــصور الملموســـة وحسب، بل بفضل الطريقة الدراماتيكية والملوّنة رفيعة المستوى التي يفسّر بها ويلي باس تلك التفاصيل. فنحن لا نـــرى مجـــرّد امرأة متقدّمة في السنّ لا تزال تتمتّع بالجمال، تقف عند ناصـــية الـــشارع، بـــل هي أيضًا مقاوِمة شجاعة للآثار الموهنة للسنّ والزمن.

مـــع ذلك، نحن لم نرَ هذه الأمور إلاّ لأنّ ويلي باس رآها. فمن المؤكّد بأنّ كلاريسّا لا تقف هناك وتفكّر في أنها جنيّة طيّبة أو ماموث عالقـــة في فخّ. ويرجع الغنى الذي يمتاز به هذا الوصف إلى أنّه انعكس عن عيني شخص آخر.

كمـــا أنّـــنا نعرف من خلاله أمورًا عن ويلي باس، فأسلوبه في الوصف يميّزه: إنّه رومانسي، ودراماتيكي في تفكيره. وكان رجل آخر ليرى كلاريسّا فوغان بطريقة مختلفة تمامًا، ربّما على صورة جدّة. وما كان نوع ثالث من الرجال ليلاحظها على الإطلاق.

وهـــذه تقنية أساسية في استعمال المظهر للوصف. وهو فعّال بشكل خـــاص في الرواية التي تتعدّد فيها وجهات النظر لأنّنا نرى الشخصيّة من عـــدّة زوايا. فلنعد قليلاً إلى تلك المرأة المسنّة في الفصل الأوّل التي تركت ســـتّة ملايـــين دولار لمستـــشفى بيطري. تتذكّرها الشخصيّات الأخرى وتذكر التفاصيل نفسها ولكنّها تفسّرها بطرائق مختلفة:

- البيطري العجوز: "كانت ليديا سخيّة دومًا، كان ذلك يبدو في وجهها، وفي فمها العريض المبتسم دائمًا، وفي عينيها الرقيقتين. وفي سنواتها الأخيرة كانت غالبًا ما تلفّ عنقها بوشاح أبيض يجعلها تبدو شديدة الأنوثة".
- الابن المحروم من ميراثه: "لقد أُجبرت على كتابة تلك الوصية، كان أكيدًا من ذلك. تلك العجوز الساذجة! كان يستطيع تذكّر شفتيها المترهّلتين وعينيها الضعيفتين فوق ذاك الوشاح السخيف الذي كانت تضعه لتخفي التجاعيد في عنقها. يا لها من امرأة تافهة، وساذجة، وضعيفة العقل".
- مدبّرة المنزل الصبورة: "كانت السيّدة ليديا تحبّ القطط. فعيناها المتعبتان كانتا تشعّان حياة حين تصعد قطّة إلى حجرها. حتّى إنها كانت تسمح للقطط باللعب بالأوشحة التي تضعها لتحمي عنقها من البرد".

أيّ من هذه الأوصاف هو الصحيح؟ ربّما كلّ منها جزئيًا، وهي معًا تعطينا شخصيّة متعدّدة الأبعاد.

يمكنك بسهولة استعمال تلك التقنية في روايتك الخيالية. كلّما دخلت شخصيّة جديدة في قصّتك فكّر في أعين من ستصفها. بعد ذلك اختر مزيجًا من التفاصيل التي تعطي القارئ بعض الصور الحسّية فضلاً عن تفسير متماسك لتلك الصور من قبل مراقب معيّن.

ما مدى ثرائها؟ المظهر في السياق الاجتماعي

يشير مظهر الشخص إلى أكثر من خياراته الشخصيّة في طريقة تصفيف الشعر واختيار الملابس. كما أنّه يلمّح إلى موقع الشخصيّة في السياق الاجتماعي الاقتصادي للمجتمع ككلّ.

تخــيّل التالي: أنت تقف عند البقّال، فتمرّ ثلاث نساء متوسّطات في الــسنّ يــدفعن عــربات التسوّق أمامهنّ. إحداهنّ فرقت شعرها الأشيب من الوسط وجمعته خلف عنقها بدبّوسين. ترتدي سروالاً من البوليــستر وقميــصًا واسعًا مزركشًا. والأخرى قصيرة الشعر، ترتدي قميــصًا رماديًا من الحرير وسروالاً من ماركة دونا كاران. أمّا الثالثة فجعداء الشعر، ترتدي سروال جينــز وقميصًا قطنيًا.

من منهنّ مشتركة في النادي الرياضي، ومن تملك شركة لتنظيف المنازل، ومن هي أكثرهنّ حبًّا للموضة؟

الإجابات هي بالطبع: ب، أ، و ج.

في الــولايات المتّحدة، قليلاً ما نناقش موضوع الطبقات الاجتماعية بــل ندّعي في الواقع بأنّها غير موجودة. ولكنّ الحقيقة أنّ بعض الناس - وبالــتالي بعض شخصيّاتك - يملكون من المال والعلم أكثر من غيرهم. والبعض يملكون علمًا من دون مال، والبعض الآخر يملكون مالاً من دون علــم. وتعتــبر بعض الوظائف أعلى مقامًا من غيرها. كما تختلف أذواق مخــتلف المجموعات الاجتماعية الاقتصادية في الملبس وأماكن قضاء العطل وممارســة الرياضــة، لا بل وحتى في اختيار الحيوانات الأليفة والشراب، اســتنادًا إلى بعــض علماء الاجتماع. ولتكون شخصيّاتك مقنعة، ينبغي عليك اختيار التفاصيل الاجتماعية الاقتصادية بشكل صحيح.

يمكــنك القــيام بذلك من خلال المراقبة المتمعّنة. فقد كتب هنري جايمس مرّة: "حاول أن تكون شخصًا لا يفوته شيء". ونصيحته لا تزال جــيّدة. ابحث عن التفاصيل الجسديّة التي تكشف الأماكن التي ينتمي إليها الأشخاص في مجتمعاتهم واستعملها في وصفك للشخصيّة.

ويقــودنا ذلــك إلى نــوع معيّن من التفاصيل، ألا وهو العلامة الــتجارية. لاحــظ أنّني وصفت إحدى النساء الموجودات لدى البقّال

بأنّها ترتدي "سروالاً من ماركة دونا كاران". وثمّة مدرستان عن هذا الموضوع. إحداهما تظهر أنّ العلامات التجارية هي طريقة سريعة وفعّالة لإضـــفاء صـــدق على القصّة الخيالية والإشارة إلى الطبقة الاجتماعية والمـــنطقة. فالمـــرأة التي تنتعل حذاءً من ماركة مانولو لانيك، وتطلب الأروغـــولا وسلطة جبن الماعز في مطعم صغير في فيفث أفينيو ليست بالطبع المرأة نفسها التي تنتعل حذاءً مطّاطيًّا من ماركة تارغيت وتطلب لحم الدجاج المقلي في مطعم في ممفيس. إذًا، لِمَ لا نستخدم الأشياء التي اخـــتير شـــراؤها لإظهار الاختلاف بين الشخصيات؟ ولا شكّ في أنّ الكثير من الكتّاب الناجحين، أمثال ستيفن كينغ، يستخدمون العلامات التجارية كثيرًا في رواياتهم.

بالمقابـــل يـــرى آخرون أنّ العلامات التجارية تضعف الأسلوب وتحدّد تاريخ الرواية بسرعة، كما أنّها ذات نمط ثابت ومضلّل أحيانًا. فمـــن الممكن أن تكون السيّدة صاحبة سروال دونا كاران قد وفّرت المـــال لشرائه ولا تملك غيره، وهي في طريقها إلى اجتماع بالغ الأهمية مع مدير زوجها الجديد. وفي هذه الحالة لا يشير السروال إلى أنّها ثريّة على الإطلاق.

عليك أن تقرّر بنفسك كم ترغب بذكر العلامات التجارية مثل كمارت، وجورجيو أرماني، وغاب، وبورش. ولكن لا تهمل في جميع الأحـــوال المؤشرات الاجتماعية الاقتصادية الأخرى لأنّها تضفي كثيرًا من الواقعية على الرواية.

ديكور المنزل: بيت المرء هو قصره حتّى لو كان زنزانة

كما تشير المجلاّت المتخصصة بالمنازل باستمرار، فإنّ بيتك هو امتداد لشخصيّتك. إذ يبوح المكان الذي تعيش فيه وشكله بالكثير عنك.

وينطـــبق ذلك على الشخصيّات الخيالية وعلينا نحن على السواء. وكما هو الحال مع المظهر، فإنّ بعض المعلومات التي تكشفها مساكننا هي من اختيارنا، وبعضها الآخر ليس كذلك. فالمراهق الذي يعيش في منـــــزل والديه لم يختر ديكور المنـــزل، إلاّ أنّه تكوّن من تلك البيئة، وإن لم تكـــن من صنع يديه. لهذا السبب، عليك أن تولي بعض الأهميّة إلى منـــــزل الشخـــصيّة، فهـــو ينقل كميّة كبيرة من المعلومات عن خلفيّتها.

في الفقـــرات التالية، تبقى تصرّفات الشخصيّة هي نفسها. ولكن لاحظ اختلاف انطباعك عنها باختلاف محيطها:

كانـــت جـــاين جاهزة تقريبًا لحفلتها. فقد رصّت شرائح البرغر على المشواة ووضعت الشراب في البرّاد، وحبست كابتن، الذي يملك تلك العادة السيئة بعضّ أقدام الغرباء، في غرفة الغسيل، ثم شغّلت بعض أغاني ستون. وبعد أن رفعت كومة من مجلاّت نيوز ويك عن طاولة غرفة الجلوس، وضعت عليها رقائق البطاطا مع الصلصة. وهنا، رنّ جرس الباب.

كانـــت جـــاين جاهزة تقريبًا لحفلتها. فطبق البوليه أو شانتوريل كان جاهـــزًا لإدخاله إلى الفرن، فيما وضعت زجاجة الشراب في البرّاد. أمّـــا ماكيافيلّي، الذي يملك تلك العادة السيئة بعضّ أقدام الغرباء، فقد كـــان محبوسًـــا فـــي مكتبها. شغّلت جاين مقطوعة موسيقية معزوفة بالفلـــوت على آلة القرص المدمج، ومن ثمّ رفعت كومة من مجلاّت فـــوغ عن طاولة غرفة الجلوس ووضعت عليها كابوناتا مع الشاي. وهنا، رنّ جرس الباب.

كانـــت جـــاين جاهزة تقريبًا لحفلتها. فالبيتزا في المايكروويف، فيما وضـــعت قنيـــنة البيبسي في البرّاد. أمّا تينسي، الذي يملك تلك العادة السيئة بعضّ أقدام الغرباء، فقد كان محبوسًا في غرفتها. شغّلت جاين أغاني لبريتني سبيرز على آلة القرص المدمج؛ وبعد أن رفعت كومة مـــن أغراض أبيها عن طاولة غرفة الجلوس، وضعت عليها بعض ألواح الشوكولاته والبسكويت المحشو. وهنا، رنّ جرس الباب.

جميع المقاطع الوصفية السابقة ملائمة، ولكن، في وسعها أن تقدّم المزيد. فردّ فعل الشخصيّة تجاه ديكور محيطها مهمّ جدًّا. فالمحيط هو كالملبس، وفرصة للوصف المزدوج. وهذا صحيح سواء أكانت الشخصيّة تتفاعل مع محيطها أو محيط شخص آخر. ما الذي تعرفه عن ليديا بليسنغ في رواية آنّا كيندلن، *بليسنغس*، من خلال ردود فعلها على بلدة ماونت مايسون؟

> لقد زالت معظم معالمها، فمبنى المصرف الحجري القديم تحوّل إلى وكالة سفر ومركز تجميل ومكتبة للكتب المستعملة. أمّا متجر الخردوات ذو القرميد الأحمر فقد غطّي بحجر مقلّد فظيع الشكل وتحوّل إلى متجر للاسطوانات. وقد اضطرّت إلى الدوران حول المستديرة التي تحتلّ وسط البلدة مرّتين، غير واثقة من الاتجاه الذي يفترض بها أن تسلكه للوصول إلى المركز التجاري، فراحت سيّارة مكتظّة بالمراهقين تطلق البوق لحثّها على الإسراع وتسير شبه ملتصقة بالجزء الخلفي لسيّارتها. ثمّ كان عليها أن تتحمّل الضجيج الرهيب في المتجر وإصرار الزبائن الآخرين على تجاوزها والصراخ على أولادهم القذرين. إلاّ أنّها وجدت مصابيح أقلّ ثمناً من تلك التي اشترتها نادين من محلّ شوبرايت، فضلاً عن مناديل ورقية من اثنتي عشرة رزمة.

كلّ ما في هذا المقطع الوصفي ملوّن بنظرة ليديا. هل كان جميع أولئك الأولاد قذرين فعلاً؟ على الأرجح لا. هل كان المراهقون يقودون سيّارتهم قريبًا جدًّا من سيّارة ليديا فعلاً؟ لا يمكننا أن نعرف. غير أنّه يمكننا بالتأكيد القول إنّ ليديا متقدّمة في السنّ وعصبيّة في أثناء القيادة. وهي مقتنعة بأنّ الماضي أفضل من الحاضر من جميع النواحي. كما أنّها ليست منخرطة في العالم المعاصر الذي تزدريه. فأحداث القصة تجري عام 2002، ومن المستبعد جدًّا أن يحتوي ذلك المتجر الموسيقي على أيّ *أسطوانات*. وتعتبر ليديا نفسها أرفع أخلاقًا من

الآخـــرين، أضـــف إلى أنّها متكبّرة (أولادهم القذرون) وهي إمّا فقيرة أو مقتصدة. حتّى وصف المكان تحوّل إلى وصف للشخص الذي ينظر إليه.

وليـــست هذه التقنية سوى مثال واحد على قاعدة أكبر في كتابة الـــروايات الخيالـــية: اجعل كلّ العناصر تؤدّي أكثر من هدف واحد. اختـــر ملابـــس للشخصية تعكس ذوقها، أو وضعَها الاجتماعي، أو شخـــصيّتها. أظهـــر لنا ردّ فعل شخص آخر على تلك الملابس وأنت تصفها. وافعل الشيء نفسه مع المحيط.

فلنراجع أحد المقاطع الوصفية لحفلة جاين لنرى كم سيكون أغنى لو ضمّناه ردود فعل جاين:

> كانـــت جـــاين جاهزة تقريبًا لحفلتها. فالبيتزا في المايكروويف؛ هل أحـــضرت الصنف المناسب؟ سيسخر منها حنّا إن لم تكن البيتزا من الـــصنف المناسب. على الأقلّ البيبسي الموجودة في البرّاد جيدة، فقد قدّمت إميلي البيبسي في حفلتها الأسبوع الماضي. تينسي، الذي يملك تلك العادة السيئة بعضّ أقدام الغرباء، كان محبوسًا في غرفتها، ولكن إن أرادت الفتـــيات رؤيته، فستدعه يخرج، مهما كان ما قاله والدها عن المسؤوليات القانونية. شغّلت جاين أغاني لبريتني سبيرز على آلة القـــرص المدمج. وبعد أن رفعت كومة من أغراض أبيها عن طاولة غرفة الجلوس - لِمَ يملك أبواها كلّ تلك الأشياء السخيفة؟ - وضعت عليها بعض ألواح الشوكولاته والبسكويت المحشو. وهنا، رنّ جرس الباب، فشعرت بتقلّص في معدتها.

هـــنا لا يعطينا الوصف فكرة عن الإطار وحسب، بل عن جاين أيضًا. فتلك الصبية المسكينة قلقة من الناحية الاجتماعية، وتشعر بأنّها أقـــل منـــــزلة من إميلي وحنّا الساخر، كما أنّها لا تثق بحكمها على الأمور أكثر ممّا تثق بحكم أبويها.

مـــاذا تملك شخصيتك، كيف ترتب منـــزلها، أي سيارة تقود، مـــاذا تقـــرأ؟ فكـــلّ تفصيل يساعد القرّاء ليس على رؤية الشخصيّة

وحسب، بل على معرفتها أيضًا، حتّى قبل أن تقوم بأشياء هامّة أو قبل أن تقول شيئًا.

المسافر: الكتابة عن الغرباء

قد ترغب في بعض الأحيان بالكتابة عن شخصية رئيسة هي فرد من مجموعة لا تنتمي أنت إليها: جنس آخر، مجموعة إثنية أخرى، جنسية مختلفة، أو حقبة تاريخية أخرى. وقد تكون هذه الشخصيةُ شخصيّةَ وجهة نظر أو لا تكون.

والفخّ الذي يقع فيه كثيرون هو استعمال نمط متكرر عوضًا عن الوصف الدقيق والحقيقي الأكثر صعوبة. تريد التحدّث مثلاً عن كاهن كاثوليكي، فتقتبس عن أحد أفلام بينغ كروسبي القديمة أو تقتبس وصفًا لرجل دين من إحدى الجرائد. وقد ترغب بإدخال شخصية رجل عربي، فتجعله متطرّفًا إسلاميًّا يرتدي دائمًا عباءة بيضاء. وربّما أنت كاتب في العقد الخامس من عمره، تريد الكتابة عن شابّة في العقد الثاني من عمرها، فتستعين بشخصية إحدى فتيات مسلسل *سيكس آند ذا سيتي*.

إنّ المخاطر متعددة هنا، فقد تحصل على تفاصيل غير مناسبة، وربّما انتهى بك الأمر إلى إهانة المجموعة التي تنتمي إليها الشخصيّة. كما أنّك ستضعف روايتك بالتأكيد، لأنّ الشخصيّة ستبدو تافهة ومبتذلة.

ولكن هذا لا يعني أنّك لا تستطيع الكتابة عن شخصيّات، وحتّى شخصيّات وجهة نظر، مختلفة عنك تمامًا. يمكنك ذلك بالطبع، ولكن ينبغي عليك أن تكون أكثر حذرًا.

وقد يأخذ ذلك الحذر شكل بحث دقيق. وبالنسبة إلى الروايات التاريخية، هذا أمر جوهري. إذ لا يمكنك أن تُلبس سيدة إنكليزية من

القـــرن الخامس عشر تنورة قصيرة عوضًا عن ثوب طويل. والبحث في المعتقدات والسلوك أساسيّ هو أيضًا، ليس للروايات التاريخية وحدها. هـــل شخـــصيتك العربية تونسية أم مصرية أم عراقية؟ (فالفرق كبير بيـــنها!) ماذا يرتدي الشباب من مختلف الطبقات الاجتماعية عادة في شـــوارع تـــونس، أو القاهـــرة أو بغداد؟ إلى أي طائفة من الطوائف الإســـلامية تنتمي الشخصية؛ شيعية، أم سنية، أم غيرها؟ ما هو مدى تديّنها؟

ومـــاذا عـــن تلك المرأة المعاصرة البالغة ثلاثة وعشرين عامًا؟ من تكون، بالإضافة إلى السنّ والجنس؟ إن كانت نيويوركية أنيقة، ومثيرة، وثـــرية، مـــا الذي يميّزها كشخص عن بقية النيويوركيات الأنيقات، والمـــثيرات، والثـــريات؟ حين يعرف الكاتب الخمسيني الإجابة، يمكنه الانتقال إلى البحث في أنواع مواد التجميل والملابس والموسيقى التي قد تحـــبّها، وهـــي تفاصـــيل ستجعلها تبدو حقيقية وليست مجرّد نموذج تهريجي.

ينبغي أن يتم تعزيز البحث في الكتب والمجلاّت والإنترنت بالمراقبة المباشـــرة. اذهـــب إلى السوق واسترق النظر إلى فتيات بعمر العشرين وهنّ يتسوّقن. انظر إليهنّ، وأصغِ إليهنّ، ودوّن الملاحظات التي تعطي حياةً لشخصيّتك.

أخـــيرًا، ثمّـــة طـــريقة أخرى للتأكّد من صحّة ما كتبته، وذلك بالطلب من شخص ينتمي إلى مجموعة الشخصيّة بقراءة النص والتعليق عليه. وهذا ما فعلته في رواية ستينغر. فإحدى الشخصيّات الرئيسة هي عالمـــة أفـــريقية تعمل في مراكز السيطرة على الأمراض والوقاية منها ومناضـــلة ســـابقة في الـــسبعينيّات. فطلـــبتُ من صديقتين أفريقيتين أميركيّـــتين قراءة مسوّدة ثانية وانتقاد الشخصيّة، بما أنّني لست أميركيّة

أفريقية. فقالت كلتاهما: "إنّها قريبة إلى الواقع، فأنا أعرف نساءً من هذا النوع، ولكن لا يتعامل الناس مع الشعر الأسود بهذه الطريقة". فأجريت التغييرات المقترحة.

إن كنت تكتب عن شخصيّة معاصرة بسنّ الثانية عشرة، ابحث عن ناقد بسنّ الثانية عشرة لإعطائك أفكارًا صحيحة عن الملابس والموسيقى وألعاب الفيديو والأحذية الرياضيّة، واستفد من المعلومات المباشرة التي تحصل عليها منه.

مع ذلك، يمكن تعديل كلّ ذلك. والأمر يعتمد هنا أيضًا على العين التي ترى تلك الشخصيّة البالغة اثني عشر عامًا. في الواقع، لا يمكن الكتابة بموضوعية خالصة، فحتّى تقرير الشرطة تُذكر فيه المعلومات التي يُرادُ ذكرها (فيدوّن الطول مثلاً، ولكن يهمل طول الرمشين). ما تكتبه ينبغي أن يتلاءم مع نظرة شخصيّة وجهة النظر وما تفضّله أو تميل إليه حتّى لو كان غير دقيق.

نصائح أخيرة: تجنّب شدّة البساطة وشدّة الغرابة

حين نَصِف مظهر شخص أو منزله (سواءً أكان حقيقيًا أم خياليًا)، نميل على الفور إلى ذكر التفاصيل البديهية: شعر طويل بنّي اللون، ستره قطنية، أريكة حمراء مزركشة. ومع أنّ هذه التفاصيل مفيدة، إلاّ أنّها ليست مثيرة للاهتمام. هل يمكنك القيام بأفضل من ذلك؟ ما المثير للاهتمام في ذلك الشعر البنيّ الطويل؟ ربّما كان يلمع كالمرآة، أو ربّما كانت غرة شعرها طويلة، لذا فهي تنفخها طيلة الوقت عن وجهها. وربّما كانت جذوره الشقراء ظاهرة، أو مشوبًا ببعض الخصل الرمادية. ربّما لم يكن شعرها بنّيًا بل كستنائيًا أو أرجوانيًا أو بلون القرفة.

هل ثمّة تطريز على السترة القطنية؟ هل طرفا كمّيها مخمليان؟ هل ثمّة أزرار مفقودة؟ هل ثُبّتت عليها أحجار برّاقة؟

هل ثمّة بقع من الشوكولاته على مسنَدي الأريكة الحمراء المزركشة؟ هل تمّ تدعيم إحدى أرجلها بعبوة عصير طماطم فارغة؟ هل غطّيت بالنايلون لتحافظ على رونقها؟

تجاوز بالتالي التفاصيل البديهية. ولكن لا تبتعد عنها كثيرًا بحيث يبدو كلّ تفصيل متكلّفًا وغريبًا لدى كلّ شخصيّة من شخصيّاتك. هذا النوع من المبالغة يصبح غير واقعي ومتعبًا. فالهدف هو اختيار التفاصيل المتعلّقة بالمظهر والممتلكات والديكور التي تساعد على التخيّل وتستحقّ التسجيل. ولا تبالغ في الوصف ما لم تكن تكتب نصًّا هجائيًا.

ولا تجعل المقاطع الوصفية طويلة جدًّا. فالقارئ يتجاهل الفقرات الموسّعة من الوصف. عوضًا عن ذلك، أعطه بضع جمل مفيدة تصف فيها الشخصيّة التي تعرّفه بها، بعد ذلك، مرّر التفاصيل بين سطور الحوار أو الأحداث أو تأمّلات الشخصيّة. ولا تتوسّع في الوصف. فالانطباعات الأولى عن الشخصيّة مهمّة، لكنّها ليست أكثر أهمّية من الشخصية التي سنكتشفها لاحقًا.

مراجعة: الانطباعات الأولى

من شأن الأسماء أن تنقل كثيرًا من المعلومات قبل أن يبدأ الحوار. اكتشف قوّة الأسماء والألقاب لتلمّح إلى الخلفية العائلية والعِرق والسنّ والطبقة الاجتماعية، أو تعمّد استعمالها بعكس توقّعات القارئ.

استعمل جميع نواحي مظهر الشخصيّة (الملابس، الشعر، الجسد، الممتلكات الشخصيّة) لوصفها ولإثارة اهتمام القارئ. ولكن تذكّر بأنّ

الوصف يأتي في أغلب الأحيان عبر عيني شخصيّة أخرى وينبغي أن يعكس بالتالي أذواق المراقب وليس الواقع "الموضوعي". وينطبق ذلك أيضًا على ديكور منزل الشخصيّة، لأنّه لا يخبرنا عنها فحسب بل يشير أيضًا إلى وضعها الاقتصادي. لهذا السبب فإنّ شعور الشخصيّة حيال مظهرها والمكان الذي تعيش فيه لا يقلّ أهمّيّة عن العناصر الملموسة.

لتكن فقراتك الوصفية موجزة ولكن لا تجعلها بديهية جدًّا إلى حدّ الملل، ولا غريبة جدًّا إلى حدّ تشتيت انتباه القارئ عن القصّة.

من شأن ذكر العلامات التجارية أن يضفي بعض الواقعية ويعطي معلومات عن الشخصيّات، ولكنّ العلامات التجارية قد تبدو أحيانًا قديمة أو متكرّرة أو مضلّلة. لذا استعملها بحذر.

كن حذرًا أيضًا وأنت تكتب عن الشخصيّات من خارج مجموعتك (السنّ، الطبقة الاجتماعية، العِرق، الجنسية). تجنّب النماذج المتكرّرة عبر البحث عن تفاصيل حقيقية. أمّا بالنسبة إلى شخصيّات وجهة النظر غير الموضوعية، فاكتب ما يفكّرون فيه.

التمرين 1

راجع السير الموجزة التي كتبتها في التمرين الأخير في الفصل الأوّل. تفحّص كلّ اسم على لائحتك. هل يعطي القارئ فكرة عن ذلك الشخص؟ هل يلمّح الاسم إلى عِرق الشخصيّة، وسنّها، و/أو خلفيّتها العائلية؟ هل يستحسن استعمال اسم يعاكس توقّعات القارئ؟ هل يشير الاسم إلى تغييرات في العنوان يمكنك استغلالها في قصّتك؟ قم بتغيير الأسماء غير المناسبة.

التمرين 2

راجـــع مجدّدًا السير الموجزة. اختر ثلاثًا منها. أعِدَّ لكلّ شخصيّة زيًّـــا نموذجيًا لما يمكن أن ترتديه، وكن دقيقًا قدر الإمكان: لا تكتفِ بقول: "بذلة وربطة عنق زهيدتا الثمن" بل قل: "بذلة زرقاء لمّاعة، طرفا كمّـــيها بالـــيان، مـــع قمـــيص أبيض متّسخ، وربطة عنق حمراء من البوليـــستر، وجـــورب أبيض اللون، وحذاء بنّي". أضف تسريحة شعر مناســبة لكلّ منها. تفحّص الأوصاف بعد ذلك. هل يعطي كلّ منها انطـــباعًا متماسكًا؟ هل يشير إلى سمات الشخصيّة ووضعها الاجتماعي الاقتـــصادي؟ هـــل يثير اهتمام القرّاء؟ في حال العكس، غيّر ملابس الأشخاص مجدّدًا.

التمرين 3

اختـــر إحدى الشخصيّات الثلاث واكتب عنها وصفين موجزين استنادًا إلى ما تراه الشخصيّتان الأخريان (ملاحظة: يكون هذا التمرين أكثـــر مـــتعة إن كانـــت إحدى الشخصيّتين تكره تلك التي ترغب بوصفها).

التمرين 4

اختـــر إحدى السير الموجزة الثلاث وأجب عن كلّ من الأسئلة التالية:

- كيف تبدو غرفة نوم تلك الشخصيّة؟ صفها في فقرة واحدة.
- ما نوع السيارة التي تقودها؟
- ما هو آخر كتاب أو مجلّة قرأَها؟
- ما أحبّ ممتلكاها إلى نفسها؟

الفصل الثالث

الذات الحقيقية

جميعنا نضع أقنعة اجتماعية. هل سبق لك أن وقفت مبتسمًا في حفلة وأنت تشعر في الواقع بالضجر أو بالغضب أو بالحزن أو بالإرهاق إلى حدّ البكاء؟ هل سبق لك أن هنّأت شخصًا ما بحرارة وأنت تظنّ أنّه لا يستحقّ ما حصل عليه؟ هل تحدّثت بقسوة مع شخص تحبّه وتقدّره؟ هل ادّعيت الثقة بالنفس وأنت ترتجف من الخوف؟ بالطبع حدث معك ذلك كما حدث معنا جميعًا.

وهذا ما يجب أن يحدث مع شخصيّاتك الخيالية أيضًا.

في أحيان أخرى، ينتاب الناس إحساس قويّ جدًّا ولكنّهم يعجزون عن التعبير عنه. فالرجل المتقدّم في السنّ العاجز عن قول: "أنا أحبّك"، هو عنصر رئيسي في الدراما العائلية، ربّما لكثرة هذه النماذج في الحياة الواقعية. والفتاة الشابّة التي تشعر برغبة قويّة ولكنّها تخشى إظهارها ("الفتيات المهذّبات لا يفعلن ذلك") هي نموذج يتكرّر كثيرًا في روايات العهد الفيكتوري.

إذًا، يمكن لشخصيّاتك الخيالية أن تكبت مشاعرها هي أيضًا.

وثمّة أوقات نقول فيها جميعنا ما نعنيه بالضبط ونتصرّف كما نشعر تمامًا حتّى لو كانت العواقب وخيمة.

وهذا ما يمكن للأشخاص الخياليين فعله أيضًا.

فمن الطرائق الهامّة التي تساعد على إضفاء واقعية على الرواية هي جعـــل الشخصيّة تتصرّف انطلاقًا من انفعال حقيقي، أو تخفي انفعالاً حقيقيًا، أو تنذهل إثره. ولكن لسوء الحظّ، من شأن هذه الطريقة أيضًا أن تربك القارئ إن تمّت بشكل غير صحيح. إذًا، كيف يمكن للكاتب أن يصوّر الذات الداخلية للشخصيّة؟ وكيف يُظهر الصراع بين الذاتين الخارجـــية والداخلية؟ وهذه من أهمّ الأسئلة في الروايات الخيالية لأنّ العاطفة توجّه السلوك، والسلوك يوجّه القصّة. أمّا العاطفة نفسها فتنشأ عـــن مفهـــومين أساسيين آخرين هما الدافع والقصّة الخلفية. فمشاعر الشخصيّة هي نتاج لما تريده الآن ولخلفيّتها بأكملها.

إذًا، فلنعد إلى البداية.

القصّة الخلفية: كيف أصبحت كذلك؟

إنّ الـــبطل، شـــأنه شأن أيّ منّا، هو نتاج لكلّ ما حدث معه في حياته (القصّة الخلفية). ولكن لا يمكنك بالطبع أن تخبرنا بكلّ ما حدث معـــه، وإلاّ لشعرنا بالملل ("... وفي اليوم الأولّ لدرس الرياضيات في الـــصفّ الثالث...). بالتالي فإنّ ماضي الشخصيّة هو انتقائي، كأيّ شـــيء آخر في الرواية. عليك اختيار الأجزاء التي تعتقد بأنّنا نحتاج إلى معرفتها لفهم من تكون هذه الشخصية اليوم.

أمّا حجم هذه المعلومات فيرتكز على نوع القصّة التي تكتبها. في القصّة القصيرة أي بعض الروايات المرتكزة على الحركة، قد لا نعرف شـــيئًا عن حياة الشخصيّة قبل أن تبدأ القصّة. فإن كان جيمس بوند يعاني من مشاكل في مادّة الرياضيّات في الصفّ الثالث، لن نعرف ذلك أبدًا. وفي روايات أخرى قد لا نعرف شيئًا عن ماضي الشخصيّات بل عن أحداث وقعت معهم مباشرة قبل بداية القصّة. ويبقى ثمّة كتب، لا

سيّما الأدبية منها والتي تتناول شباباً غير بعيدين عن طفولتهم، تحتلّ فيها القصّة الخلفية نصف الرواية أحياناً وذلك من خلال الارتجاع الفنّي (قطع للتسلسل التاريخي بإيراد أحداث من زمن سابق) والذكريات والأحاديث عن التاريخ الشخصي. في هذه الأعمال، تعتبر استعادة الماضي هي محور القصّة، ومن هنا يتمّ تصويره بالكامل. فيما تقع أعمال أدبية أخرى في وسط طيف القصّة الخلفية.

في جميع الأحوال، المهمّ أن تعرف أنت، الكاتب، القصّة الخلفية. ينبغي عليك أن تكون مدركاً لماضي الشخصيّة، وعندها فقط يمكنك أن تقرّر كم يجب أن تضمّن قصّتك منه. وسيكون الدافع هو أساس قرارك. بالتالي فإنّ الدافع والقصّة الخلفية يرتبطان ارتباطاً وثيقاً. فلنرَ كيفيّة ذلك.

الدافع: ماذا تريد؟

الدافع هو أساس قصّتك بأكملها. يمكنك أن تبتكر شخصيّات رائعة مع قصص خلفية مليئة بالأحداث، ومقاطع وصفيّة ممتازة فضلاً عن إطار حقيقيّ إلى حدّ أنّه يمكننا شمّ رائحتها، إلاّ أنّها تبقى مجرّد رسومات أو تقارير ما لم تفعل الشخصيّات شيئاً. وهي لن تقوم بشيء من دون دافع.

والدافع هو أن يرغب شخص ما بشيء ما، كأن يسعى البطل إلى إيقاف عدوّ دولي (جيمس بوند)، أو إلى العيش مع حبّه الحقيقي (آنا كارينينا)، أو إلى إقامة حفلة ناجحة (كلاريسّا فوغان). وفي بعض الأحيان لا يعرفون ما يريدونه بالضبط، ولكن أنت تعرف. ولا يرغبون أحياناً سوى بأن يُتركوا وشأنهم. ولكن، استناداً إلى إحدى القواعد المطلقة القليلة في الرواية الخيالية، ينبغي أن يرغب شخص ما بالحصول على شيء ما، وإلاّ لا تقوم القصّة.

إذًا، ابــدأ بــتحديد ما تريده الشخصيّات، وضَع لائحة موجزة بذلك إن أردت. بالنسبة إلى بعض الأنواع الأدبية، فإنّ الأسس بديهيّة:

- المحقق: يريد كشف الجريمة.
- المجرم: يريد الفرار.

قــد يكون هذا كافيًا لقصّة بسيطة، ولكن تحدث دائمًا كثير من الأمــور الأخــرى. ربّما يرغب المحقّق أيضًا بإثبات قدراته أمام رئيسه المتــشكّك، والإقلاع عن الشراب، ومنع ابنته من الانحراف، والانتقام لفــشل سابق مع المجرم نفسه، والتنفيس عن غضب عميق وقديم ضدّ العالم... أظنّ أنّ الفكرة قد وصلت. إذًا، وسّع لائحتك.

ومــا يــريده المجرم هو أكثر تعقيدًا أيضًا. فثمّة ما دفعه للقتل في الأساس: ربّما كان مجرّد تصرّف أخرق إن كانت الجريمة قد وقعت عن غير تخطيط في أثناء سرقة مصرف. ولكن ثمّة حافز أعمق على الأرجح. لِــمَ قــام بسرقة المصرف؟ هو بحاجة إلى المال بالطبع، ولكنّ كثيرين يحــتاجون إلى المال ولا يسرقون مصارف. ما الذي دفع هذا الشخص بالذات للقيام بهذا العمل؟ ربّما لطالما اعتقد بأنّه يستطيع فعل أيّ شيء من دون عقاب، لأنّه شخص مميّز. كيف أصبح كذلك؟

هنا يبدأ الدافع بالظهور في القصّة الخلفية.

قــد لا ترغب بذكر القصّة الخلفية على الإطلاق، لا سيّما إن لم يكــن القاتل شخصيّة وجهة نظر. ولكن ينبغي عليك أن تعرفها لأنّها ســتؤثّر في تصرّفاته. فالقاتل الذي يعتقد بأنّه لن يقع في أيدي العدالة، يتــصرّف بشكل مختلف وأقلّ اكتراثًا من ذاك الذي يخطّط بعناية لكلّ شاردة وواردة لأنّه يخاف أن يُكشف أمره.

وبالنــسبة إلى بعض الشخصيّات يكون الحافز أكثر ضبابيّة. ففي روايــة آنّا كيندلن، *بليسنغس*، يعثر سكيب كودي الذي بالكاد تخطّى

سنّ المراهقة على صندوق تُرك ليلاً في موقف السيارات وبداخله طفلة حديثة الولادة. ولكنّه لا يبلّغ الشرطة كما يفعل معظم الناس بل يخبّئ الطفلة في شقّته الصغيرة ويحاول العناية بها. لماذا؟ هو لا يعلم فعلاً. ولا نعــرف السبب إلاّ تدريجيًّا ونحن نرى ذلك الشاب المحتاج إلى الحبّ، الذي حرم من حنان الوالدين إمّا بسبب الوفاة أو الهجر، يرى نفسه في تلك الطفلة المنبوذة.

ولكن لا شكّ في أن آنّا كيندلن تعرف منذ البداية ما كان حافز ســكيب. ففــي المشهد الثاني من الفصل الثاني تروي لنا قصّة سكيب الخلفــية: وفــاة أمّه المبكرة، وانتقال والده وتركه لدى أحد الأقارب، وحادثة سرقة المتجر الاندفاعية الغبيّة التي كلّفته عامًا في السجن، وتنقّله بــين شقق أصدقائه حتّى وجد وظيفة. والأهمّ من ذلك أنّنا نرى كم يكره سكيب كلّ ما حدث معه. إنّها شخصيّة تبحث عن جذور وعن عائلة، حتّى لو اضطرّت إلى إحداثها بنفسها من محض الصدفة.

مــاذا يــريد سكيب كودي؟ الانتماء إلى مكان ما مع شخص ما. والقــصّة الخلفــية هــي التي تظهر هذه الرغبة التي، وإن كان من الغريب التــصرّف على أساسها، إلاّ أنّها قابلة للتصديق وواقعية. فشابٌّ آخر كان ليتخلّص من الطفلة بأسرع ما يمكن. ولكنّ سكيب ليس مجرّد شاب آخر، إنّــه هو نفسه مع قصّته الخلفية، وهذا يوضح الحافز ويدعمه على السواء. في روايــة *بليسنغس*، تُعتبر القصّة الخلفية والدافع كُلاًّ لا يتجزّأ. ومن دون القصّة الخلفية، لَبَدت أفعال سكيب اعتباطيّة وغير مفهومة.

افتراضات القارئ: حسنًا، هو بالطبع يريد ذلك

مــتى يُفترض بك ذكر تفاصيل القصّة الخلفية، كما مع سكيب كودي، ومتى لا يفترض بك ذلك،كما مع جيمس بوند؟

المعــيار هو عادة افتراضات القارئ حول الدافع. فإن كنّا نعرف بــأنّ جــيمس بوند يعمل كجاسوس، نحن نعرف ماذا يريد: إيقاف الأشرار. ولا نحتاج إلى قصّة خلفيّة لشرح الأمر. ولا حاجة إلى القصّة الخلفــية لشرح السبب الذي يدفع المحقّق للقبض على المجرم، أو يدفع الفــتاة للسعي إلى كسب حبّ محبوبها، أو يدفع الرجل للرغبة بحماية أطفاله، أو الطالبة للنجاح في كلّية الحقوق. جميع هذه الحوافز مفهومة في حياتنا العصرية.

تجدر الإشارة مع ذلك إلى أهميّة السياق. فإن كانت تلك الطالبة الــساعية إلى الــتفوّق منتسبة إلى كلّية يال للحقوق عام 2005، يبدو حافزها واضحًا بالنسبة إلينا. ولكن، ماذا لو كانت تحاول الانتساب إلى كلّية الحقوق عام 1904؟ في هذه الحالة هي ليست عاديّة ولا تتلاءم مع الافتراضات الاجتماعيّة للشابات، وأنت بحاجة في هذه الحالة إلى قصّة خلفــيّة موسّــعة أكثر لتوضيح حافزها لنا. وحتّى في عام 2005، إن كانت المرأة تنتمي إلى عائلة فقيرة تعيش حياة بائسة ولم يتخرّج أيّ من أفرادها من المدرسة الثانوية، فإنّ طموحاتها بنيل شهادة الحقوق تعاكس تــوقّعات القارئ وعليك في هذه الحالة شرح المزيد لجعل القصّة قابلة للتصديق.

إنّ أيًّا من أخوات تلك الفتاة أو جاراتها لم تتابع تحصيلاً علميًا عالــيًا. مــا الذي جعلها مختلفة؟ هل كانت دائمًا صاحبة إنجازات هامّــة؟ أهــي أكثر ذكاء من بقيّة أفراد العائلة؟ هل شجّعها أحد الأساتذة؟ هل ينبع دافعها من الرغبة بشراء الأشياء الثمينة التي تراها علــى شاشة التلفزيون؟ أهي مثالية على نحو غير اعتيادي إزاء حماية القانون لأشخاص كعائلتها؟ وما الذي شهدته خلال حياتها وجعلها تسلك هذا الطريق؟

هنا أيضًا، تصبح القصّة الخلفية هي الحافز، مع حجم القصّة الخلفيّة التي تمّ إدخالها في الرواية، اعتمادًا على توقّعات القارئ.

المشكلة مع القصّة الخلفيّة هي أنّها منتهية. فهي تخبرنا عن أحداث من الماضي وليست من حاضر الرواية. بالتالي، فهي تفتقد إلى عنصر الفوريّة. والأسوأ من ذلك هو أنّها تُقاطع أحداث القصّة وتُفقدها الزخم. فالقصّة الخلفية في الرواية هي أشبه بالإعلانات على التلفزيون: توقّف يُفسِح المجال للمشاهد بالانسحاب وإحضار بعض الطعام، وربّما فقدان اهتمامه بما يشاهده.

تجنّبًا لذلك،عليك أن تكون بارعًا في تحديد المكان الذي ينبغي أنّ تُدخِل فيه القصّة الخلفيّة.

وفي ما يلي أربع طرائق لذلك:

- التفاصيل الموجزة
- الفقرة المُقحَمة
- الإرجاع الفنيّ
- المقطع التفسيري

ولكلّ منها تقنيّة مختلفة.

التفصيل الموجز: تلميح إلى وقت انقضى

التفصيل الموجز هو الأسهل، إذ يتمّ إدخاله مباشرة في المشهد. وبهذه الطريقة لا تُقاطع زخم القصّة أو تُخرج القارئ من زمن الأحداث. ويمكنك أن تدخل حجمًا كبيرًا من المعلومات بهذه الطريقة. فها هو مايلز روبي، في رواية ريتشارد روسو *إمباير فولز*، التي حازت على جائزة بوليتزر، يراقب من نافذة المطعم الذي يعمل فيه طبّاخًا:

> إنّ ما جذب نظر مايلز روبي إلى إمباير في ذلك المساء من أيام شهر أيلول، لم يكن مصنع القمصان المظلم بنوافذه العالية الذي أمضت فيه أمّـــه معظم سنوات عملها، ولا مصنع النسيج الأكبر حجمًا بارتفاعه المهـــيب، بل الأمل بإلقاء نظرة خاطفة على ابنته تيك وهي تطلّ من الزاوية وتبدأ مسيرتها البطيئة والوحيدة في الشارع. كانت تيك، مثل معظم صديقاتها، ...

هكـــذا تتواصل القصّة حول تيك، ولكنّنا حصلنا على جزء من القصّة الخلفية سيكون له دور مهمّ لاحقًا: والدة مايلز عملت لسنوات في المصنع. وهذا التفصيل لم يقطع السرد على الإطلاق.

هكذا يمكن الإشارة إلى تفاصيل من القصّة الخلفية بسهولة:

- ذكر عرضيّ لاتصال تمّ في الصباح بالأمّ الموجودة في السجن.
- شهادة من جامعة هارفرد معلّقة على الحائط.
- حصان خشبـــي قديم يحتلّ مكانًا هامًّا في غرفة المعيشة لدى امرأة بلا أطفال
- حديقة مدفونة تحت الأعشاب البريّة توصف على أنّها "كانت في ما مضى، قبل الحادث، مركز تجمّع الحيّ بأكمله".

وما إن تعتد على ذلك حتّى تكتشف بأنّ هذه الإشارات الخاطفة تؤدّي أربع وظائف: تكشف أجزاء من القصّة الخلفية، وتهّيئ للأحداث القادمـــة، وتميّـــز الشخصيّة تمامًا مثل الملابس والممتلكات، وتضاعف اهتمام القارئ. كلّ ذلك في جملة قصيرة!

الفقرة المُقحَمة: لمحة سريعة من الماضي

الفقرة التي يتمّ إدخالها في الرواية لذكر أحداث من القصّة الخلفية هـــي أكثـــر تفصيلاً. وهي تقاطع القصّة، ولكن إن حصرتها بفقرة أو اثنـــتين، لن يشعر القرّاء بأنّهم أُخرجوا من تسلسل الأحداث. ها هو

مايلز مجدّدًا يقدّم وجبة الغداء لأحد أبناء بلدته، أوراس وايماوث، الذي يظهـــر كيسٌ ليفيٌّ أحمر اللون على جبهته. فيفكّر مايلز أنّه توقّف عن ملاحظـــة اكيس البارز منذ بعض الوقت؛ لأنّك حين ترى الناس يوميًا تـــتوقّف عن ملاحظة أوصافهم الجسدية الغريبة. فتمتدّ هذه الفكرة من دون جهد في فقرات طويلة من القصّة الخلفية:

لـــم يرَ مايلز الكثير في مجال الأوصاف الغريبة في مارتاز فاينيارد، التي أمضى فيها العطلة هو وابنته الأسبوع الماضي. بدا كلّ من في الجزيرة تقريبًا ثريًا، ورشيقًا، وجميلاً. وحين علّق على ذلك، قال له صديقه القديم بيتر إنّ عليه العيش في لوس أنجلوس لفترة من الزمن. هـــناك، تـــتولّد البـــشاعة على نحو سريع ومنهجي من المخلوقات. فأضـــافت داون زوجـــة بيتر، لتصحّح ما قاله زوجها حين بدا مايلز متـــشكّكًا: "هـــو لـــم يعنِ لوس أنجلوس بالضبط، بل بيفرلي هيلز"، فأضـــاف بيتـــر: "وبـــل آير"، فأضافت هي: "وماليبو". ثمّ بدأا بذكر عـــشرات الأماكن الأخرى التي انقرضت منها البشاعة. لقد كان بيتر وداون يملكـــان حكمة دنيوية يجدها مايلز ممتعة في معظم الأوقات. فقـــد درس الثلاثة معًا في مدرسة كاثوليكية صغيرة خارج بورتلاند، وقد أُعجب بالتغيّر الكبير الذي طرأ على شخصيّتيهما. لقد أصبح بيتر وداون شخـــصين مختلفـــين تمامًا، وقد استنتج مايلز أنّ هذا ما كان يجـــب أن يحـــدث، مـــع أنّـــه لم يحدث له هو. وإن كان عدم تطوّر صـــديقيهما القديم قد خيّب أملهما، فإنّهما أخفيا تلك الخيبة ببراعة، لا بل وذهبا إلى حدّ الزعم بأنّه أحيا ثقتها بالإنسانية لأنّه بقي على حاله. وبمـــا أنّهما قصدا مجاملته على ما يبدو، بذل مايلز جهده لفهم الأمر علـــى هذا النحو. فهما يبدوان سعيدين فعلاً برؤيته في شهر آب من كـــلّ عـــام، ومـــع أنّه كان يتوقّع كلّ سنة ألاّ يجدّد صديقاه القديمان دعوتهما له في الصيف التالي، إلاّ أنّه كان مخطئًا دومًا.

بعدها يعود الكاتب إلى زمن القصّة وغداء وايماوث.

مـــا الـــذي يكسبه المؤلّف روسو من هذه المقاطعة للقصّة؟ هو يكسب في الواقع أربعة أمور من قصّته الخلفية الموجزة:

- معرفة القارئ بأحداث سابقة: عرفنا بأنّ مايلز ارتاد المدرسة وعاد للتوّ من عطلة في مارتاز فاينيارد، كما يفعل كلّ صيف.
- تهيئة القارئ: سيصبح بيتر وداون ومنزلهما المخصّص للعطلة عناصر هامّة حين تشرف القصّة على النهاية.
- وصف الشخصيّة: أصبحنا نعرف الآن بأنّ مايلز لم "يتطوّر"، ولم يغادر أبدًا إمباير فولز، كما أنّه غير مهتمّ كثيرًا بالاحتفاظ بأصدقائه المثقّفين ولا يحسدهم على ما لديهم، وثقته بنفسه ضعيفة إلى حدّ أنّه يتوقع دائمًا أن لا يدعوه بيتر وداون مجدّدًا.
- اهتمام القارئ: ثمّة سؤال يخطر الآن في أذهاننا. ما الذي يدفع رجلاً متعلّمًا بإمكانه مغادرة إمباير فولز الميّتة للبقاء فيها والعمل طبّاخًا؟

لا شكّ في أنّ كلّ هذه المكاسب تستحقّ الفقرة المؤلّفة من 220 كلمة التي قطع بها روسو روايته ليخبرنا بشيء من القصّة الخلفية.

الإرجاع الفنّي (فلاشباك): قصّة خلفية في قالب مسرحي

يعطينا الإرجاع الفني مشهدًا من الماضي في قالب مسرحي لزمن القصّة، فيصبّ فيه الحوار والحركة والأفكار وكل شيء آخر بحيث نشعر وكأنّنا موجودون على مسرح الأحداث. ولكن الإرجاع الفنّي ليس من زمن القصّة بل حدث قبل بداية الرواية ويفتقد بالتالي إلى فورية أحداث زمن القصّة. غير أنّه من المفيد ذكر أجزاء من القصّة الخلفية إن تمّ اتّباع الإرشادات التالية بعناية.

أوّلاً، ينبغي أن يكون لك الحق بإرجاع فنّي. ويعني ذلك أن تكون قد سبق وذكرت ما يكفي من الأشياء المثيرة للاهتمام لتثبيت أقدامنا في الزمن الحاضر للرواية قبل أن تنقلنا إلى ماضيها. لهذا

الــــسبب، ينبغي ألاّ يشكّل الإرجاع الفنّي المشهد الأوّل، كما أنّه يجـــب ألاّ يعقـــب "حاضرًا" قصيرًا وخاليًا من الحركة كما في هذه الافتتاحيّة:

> حـــدّقت جـــان من النافذة في الحديقة الشتويّة. كان الثلج يتساقط الآن علـــى نحـــو أسرع. بالكاد كانت ترى أشجار السنديان التي زرعتها مانـــي، فما بالك بالبحيرة الواقعة خلفها. فأعادها الثلج المتساقط إلى أمـــسية مـــن أمسيات الشتاء منذ عامين تقريبًا حين تغيّر كلّ شيء. كانت ماني قد وصلت للتوّ من المرأب...

إنّ هـــذه العـــودة إلى الوراء ليست ناجحة. فنحن لسنا جاهزين للعودة إلى أمسية شتوية مرّ عليها عامان إن كنّا لا نعرف شيئًا عن هذه الأمسية. فمن هما جان وماني؟ ما العلاقة التي تربطهما الآن؟ أين نحن؟ لِمَ يجدر بنا الاهتمام؟

وهـــذا السؤال الأخير أساسيّ. عليك أن تجعلنا نهتمّ بحاضر جان ومـــاني قبل أن تتوقّع منّا الاهتمام بماضيهما. بالتالي، أدخل الإرجاعات الفنـــيّة كمـــشاهد ثانية على الأقلّ وبعد مشهد أوّل مشوّق بما يكفي، يعطينا إحساسًا قويًا بالشخصيّات ووضعهم الحالي.

بالإضافة إلى ذلك، يجب ألاّ يروي الإرجاع الفنّي معظم القصّة. إذ يرغب القرّاء بالشعور بالأحداث وهي تحدث مباشرة. فإن واصلت الـــرجوع إلى الماضـــي في كلّ فصل لإخبارنا بأحداث هامّة في القصّة الخلفـــية، ربّما قد تكون قد بدأت بروايتك من نقطة غير مناسبة. إذًا، ابدأ من نقطة أبكر.

أخيرًا، فإنّ الانتقال من زمن القصّة إلى إرجاع فنّي هو أمر هام. فـــإن بـــدا ذلك متعمّدًا أو مصطنعًا، فسيخسر هذا المقطع قدرته على الإقناع. إذ تحتاج الحركة أو الشخصيّة إلى سبب روائي كي يُذكر هذا الحدث الماضي في هذا الوقت بالذات.

في رواية آن تايلور، *باك وين وي وير غرونابس*، يتمّ الانتقال إلى الماضـــي بعـــدما كانت ريبيكا دافيتش، البطلة متوسّطة السنّ، تـــروي لأحفادهـــا كـــيف التقت بجدّهم. أخبرهم في زمن القصّة كـــيف وقعـــت شريحة من اللحم المشوي على حذائها في حفلة في منـــزله:

> قالت ريبيكا: "في تلك الأثناء، كان جدّكم يروح ويجيء بالماء الساخن والفـوط لتنظيف غرفة الطعام. أخيرًا جلس القرفصاء على الأرض وبدأ يمسح حذائي فيما وقفت أساعد بيدي على إزالة السلطة عنه".
>
> كـــان أكثر ما انطبع في ذهنها من حواسها الخمس هي حاسّة اللمس. فبعد كلّ تلك السنوات ما زال بإمكانها أن تشعر بحرارة الفوطة فوق أصـــابع قدمـــيها المـــبلّلة، وبحركة يد جو القويّة والثابتة وهو يمسح حذاءها والتي ذكّرتها بهرّة تلعق أولادها. وتذكّرت أيضًا كيف نهض بعـــد أن أنهـــى تنظيف حذائها وأمسك ذراعها لإخراجها من الغرفة، وكانـــت أصابعه الدافئة تضغط بقوّة على بشرة ذراعها العارية فوق مرفقها. هنا صرخت أمّها: "إلى أين تأخذها؟"...

إنّ القصّة الخلفية لهذا اللقاء ضرورية لفهم خيارات ريبيكا في زمن القصّة. وهي تستحقّ القالب المسرحي الكامل للإرجاع الفنّي.

فإن اخترت الإرجاع الفنّي لإخبار القصّة الخلفية، احرص على أن يكون هامًا بما يكفي ومذكورًا في المكان المناسب وأن يتمّ الانتقال إليه بسلاسة.

المقطع التفسيري: القصّة الخلفيّة مباشرة

أخـــيرًا يمكنك إخبار القصّة الخلفيّة عبر إيقاف زمن القصّة بكلّ بساطة، وإخبارنا بما حدث قبل أن تبدأ الرواية. وسلبيّات هذه الطريقة بديهيّة، فالمقاطع الطويلة تُخرج القارئ من زمن الرواية وقد لا يرغب بالعودة منها.

مــع ذلك قد نلجأ إليها لسببين. أوّلاً قد لا يكون لديك الخيار. فبعض الشخصيّات تملك تاريخًا طويلاً ومعقّدًا ولا مجال لسرده إلاّ من خــلال المقاطــع التفسيريّة. والأسوأ، أنّ ماضيها يكون ضروريًا عادة لفهم ما سيحدث ولا مهرب من ذكره في بداية الرواية. في هذه الحالة، أدخل المقطع التفسيري في المشهد الثاني على الأقلّ، واجعل الحركة تأتي أوّلاً حتّى لو بدت ضبابية بعض الشيء.

أمّــا السبب الثاني فهو إن كانت القصّة الخلفيّة بحدّ ذاتها مثيرة جــدًّا للاهــتمام. فالقارئ لن يشعر بالملل إن أدهشته، ولن يترك كتابك إن استمتع به كثيرًا. إذًا، لا تتردّد بكتابة مقطع طويل لقصّة خلفية ما دام:

- مضحكًا جدًّا.
- مليــئًا بالأحداث التي تشدّ اهتمام القارئ (استنادًا إلى هذه الحالة، لِمَ لا تكتب رواية مختلفة من تلك المادّة الرائعة؟).
- مكــتوبًا بأسلوب نثري رائع بحيث لا يمانع قرّاؤك، الذين يحبّون الكتب الأدبية على الأرجح، بترك القصّة لتصفّح أرشيفها.

أمّــا إن لم تــتمكّن من فعل أيّ من الأمور السابقة في روايتك، فحــاول إعطاءنــا القصّة الخلفيّة من خلال إشارات عرضية وفقرات مدروسة، فضلاً عن الإرجاع الفنّي.

تصوير الانفعال المباشر

أصــبحنا نملــك الآن شــجرة النسب الأساسيّة للعاطفة. وهي كالتالي:

القــصّة الخلفــيّة ← ســمات الشخصيّة ← الرغبة بشيء ما (الحافز) ← العاطفة.

بعبارة أخرى، فإنّ هويّة الشخصيّة، كما عرفناها من قصّتها الخلفيّة، تجعلها ترغب بشيء ما، وهذه الرغبة تترافق مع الأحاسيس، والرغبة تنتج العاطفة.

بالعودة إلى بداية هذا الفصل، تحدّثنا عن حالتين للعاطفة: في الأولى تتصرّف الشخصيّة وفقًا لما تشعر به، وفي الثانية تتعارض الذات الخارجية مع الذات الداخلية. والتقنيات الأساسية لكتابتهما هي نفسها، إلاّ أنّ الحالة الثانية تشتمل على شيء من الاختلاف. فلنبدأ أوّلاً بالحالات المباشرة التي تتناغم فيها الشخصيّة الأساسيّة مع رغباتها المؤقّتة وعاطفتها، أي الشخص الذي لا يحاول إخفاء أيّ شيء.

في رواية دبليو. سومرسيت موغام الكلاسيكية، *أوف هيومان بوندادج*، تنتاب فيليب كاري عاطفة قويّة. فقد وُلد فيليب بقدم حنفاء:

> ولكن حين خلدوا ليلاً إلى السرير وبدأوا يخلعون ملابسهم خرج الصبي المدعو سينغر من حجرته ودخل حجرة فيليب قائلاً: "دعنا ننظر إلى قدمك".
>
> أجاب فيليب: "كلاّ"، وقفز بسرعة إلى السرير.
>
> قال سينغر: "لا تقل لي كلاّ، هيّا بنا يا مايسون".
>
> كان الصبي في الحجرة المجاورة ينظر من الزاوية وحين ناداه سينغر، دلف إلى الغرفة فانقضّا على فيليب وحاولا تمزيق الملاءة ولكنّه أمسك بها بإحكام.
>
> صرخ بهم قائلاً: "لِمَ لا تتركونني وشأني؟"
>
> تناول سينغر فرشاةً وضرب بها قبضتي فيليب الممسكتين بالملاءة. فصرخ فيليب من الألم.
>
> "لِمَ لا ترينا قدمك بهدوء؟".
>
> "لن أفعل".

شدّ فيليب قبضته وضرب الصبي الذي عذّبه، ولكنّه لم يكن في موضع قوّة، فأمسك الصبي بذراعه وبدأ يضغط عليها بقوّة.

قال فيليب: "لا، لا! ستكسر ذراعي".

"إذًا، توقّف عن المقاومة وأخرج قدمك".

شهق فيليب متألمًا وشدّ الصبي مجدّدًا على ذراعه، كان الألم لا يطاق.

قال فيليب: "حسنًا، سأفعل".

مشاعر فيليب واضحة: الخجل والغضب. ولا تحتاج هذه المشاعر إلى أي تفسير موسّع، فهي تعبّر عمّا نتوقّعه من صبي يتمّ تعذيبه بقسوة. وتنبع عواطفه من رغبة واضحة بأن يُترك وشأنه وأن يبقى تشوّهه الجسدي مستورًا. ولكن كيف نجح موغام في جعل عواطف فيليب حيّة بهذا الشكل؟

كما تلاحظ، هو لم يذكرها لنا. فكلمات "خجل"، أو "غضب"، أو "خوف" المجرّدة ليست ظاهرة في النصّ. وفي الواقع فإنّ تسمية الانفعال هو عادةً طريقة ضعيفة لتصويره. وحتّى حين يقول الكتّاب جملة مثل: "ارتعدت أوصاله من الخوف"، فإنّ التسمية المجرّدة مرفقة بتقنيّات أكثر عمقًا. هذا لأنّ الهدف ليس ذكر الانفعال بل جعل القارئ يشعر بالشعور نفسه الذي ينتاب الشخصيّة.

وإن راجعت المقطع مجدّدًا، ترى بأنّ موغام يستعمل جميع التقنيات التالية لجعلنا نشارك فيليب مشاعره:

- الأفعال: "قفز فيليب بسرعة إلى السرير"، "أمسك الملاءة بإحكام"، و"ضرب الصبي الذي عذّبه". تعتبر الأفعال أوضح تعبير عن المشاعر. فإن أمكنك جعل الشخصيّة تفعل ما يعبّر بالضبط عن مشاعرها، فسيستنتج القرّاء نوع المشاعر التي قادتهم إلى تلك الأفعال.

- الحوار: لا يتحدّث فيليب عن مشاعره (الرواية الخيالية ليست علاجًا نفسيًا). عوضًا عن ذلك، يقول ما كان ليقوله شخص آخر في مكانه. فعبارة "لِمَ لا تتركونني وشأني؟" تولّد في القارئ شعورًا بالألم يفوق بكثير العبارة المجرّدة "أرادهم فيليب أن يتوقّفوا". ذلك أنّ الصرخة اليائسة تجعلنا نشهد بأنفسنا ونشعر بألم فيليب من خلال التماثل. كذلك، فإنّ صرخته "لا، لا! ستكسر ذراعي" هي أكثر حياة بكثير من "شعَر بالخوف".
- الأحاسيس الجسديّة: تنشأ العواطف عن الجهاز الحوفي، وهو جزء قديم جدًّا في الدماغ البشري. وهي تسبق الكلام، كما يلاحظ كلّ من رأى طفلاً يعبّر عن غضبه. بالتالي نحن نشعر بالعواطف بأجسادنا، هكذا، فإنّ قبضتي فيليب المشدودتين على الملاءة وشهقته هما تعبيران حيّان وسابقان للّفظ. من هنا، قد تشعر الشخصيّات بالقشعريرة (الخوف)، أو انقباض الصدر (القلق)، أو بالدوار السريع (الصدمة).

تلك هي الوسائل الأساسيّة لوصف العاطفة، وقد أُضيفت إليها: أفكار الشخصيّة. ولا يعطينا موغام أفكار فيليب لأنّه يرغب بالمحافظة على مسافة معيّنة (المزيد عن ذلك في الفصل الثاني عشر)، ولكنّ مؤلّفًا آخر كان ليفعل. هنا أيضًا، حين تنفعل الشخصيّة، فإنّها لا تفكّر في الانفعال نفسه - "كنت غاضبًا" - من دون إضافة شيء آخر. فهذا الأسلوب ضعيف جدًّا. عوضًا عن ذلك من الطبيعي أن تفكّر الشخصيّة في ما يجعلها تشعر بالغضب و/أو بردّ فعلها تجاهه:

- وددت قطع عنقه.
- فعلت ما في وسعي لأجل تلك الحقيرة، وها هي الآن...

- اكتفى بالوقوف وهو يبتسم بسخافة وكأنّ شيئًا لم يحدث، فاضطررت إلى الرحيل قبل أن أقول شيئًا أندم عليه لاحقًا.

أمّا النسب التي تمزج بها تلك الطرائق الأربع لنقلِ العاطفة: الأفعال، والحوار، والأحاسيس الجسدية، وأفكار الشخصيّة، فتعتمد بالكامل على المؤلّف. إنّها إحدى العناصر التي تحدّد الأسلوب الشخصيّ. والمهمّ هو الاعتماد على هذه الوسائل لإفراغ مشاعر الشخصيّة في قالب مسرحي عوضًا عن الاكتفاء بتسميتها.

العاطفة المضلِّلة: القناع الاجتماعي

تنطبق هذه الفكرة الأخيرة حتّى إن كانت عاطفة الشخصية وسلوكها غير منسجمين. الفرق الوحيد هو أنّ بعض المؤشرات العاطفية تصدر عمّا تشعر به الشخصية فعلاً، فيما يصدر بعضها الآخر عن شعور تحاول إظهاره.

فلنتخيّل جسدًا مختلفًا في حالة فيليب، يحاول زملاؤه في المدرسة إجباره على كشف قدمه لهم. ولكن هذه المرّة القدم ليست مشوّهة بل موشومة حديثًا. والصبي يدّعي بأنّه يقاوم ولكنّه مسرور في سرّه بهذا الانتباه.

> قال سينغر: "دعنا ننظر إلى قدمك".
>
> أجاب فيليب: "كلاّ"، وقفز بسرعة إلى السرير.
>
> قال سينغر: "لا تقل لي كلاّ، هيّا بنا يا مايسون".
>
> كان الصبي في الحجرة المجاورة ينظر من الزاوية وحين ناداه سينغر، دلف إلى الغرفة. فانقضّا على فيليب وحاولا تمزيق الملاءة عنه ولكنّه أمسك بها بإحكام. إلاّ أنّ ابتسامته أضاءت الغرفة المظلمة.

"لِمَ لا تتركونني وشأني؟".

تـــناول سينغر فرشاةً وضرب بها قبضتي فيليب الممسكتين بالملاءة. فتضاعف سرور فيليب، كم هما متحمّسان!

"لِمَ لا ترينا قدمك بهدوء؟".

"لن أفعل".

دفـــع فيليب سينغر بعيدًا عنه، ولكنّه لم يكن في موضع قوّة، فأمسك الصبي بذراعه وبدأ يضغط عليها بقوة.

ضحك فيليب: "لا تكن أحمق، أنا أقوى منك بكثير!".

"توقّف إذًا عن المقاومة وأخرج قدمك".

قال فيليب: "حسنًا، سأفعل".

هـــل ترى التغيير الذي حدث هنا؟ فالمؤشّرات العاطفية التي تشير إلى تمتّع فيليب هي:

- الأفعـــال: القفـــز بسرعة إلى السرير، إمساك الملاءة بإحكام، دفع سينغر بعيدًا.
- الحوار: "كلاّ"، "لم لا تتركونني وشأني"، و"لن أفعل".

ولكـــن في الـــوقت نفسه ثمّة مؤشرات أخرى تجعلك تشعر بأنّ فيليب مستمتع باللعبة:

- حوار إضافي: الاعتراض الودود وانعدام الخوف في "لا تكن أحمق، أنا أقوى منك بكثير!".
- ردود الفعل الجسديّة: سروره وضحكته.
- الأفكار: سروره وهو يفكّر كم هما متحمّسان!

لاحظ بأنّ ردود الفعل الجسدية والأفكار الداخلية تناقض الأفعال والحـــوار، ذلك أنّ الجسد لا يكذب. فهذا مقطع يصوّر نفورًا خارجيًا ومـــتعة داخلـــية إزاء ما يحدث ولكنّنا نفهم بوضوح أنّ الشعور الثاني حقيقي والأوّل كاذب.

كاذب!

"الجسد لا يكذب"، ولكنّ الناس يكذبون أحيانًا. كيف يمكنك أن تنقل للقارئ شخصيّة تكذب من دون أن تكون شخصيّة وجهة نظر؟

أسهل طريقة لذلك هي أن تدرك شخصيّة وجهة النظر بأنّ الشخص الآخر يكذب. عندها يمكن لها أن تشير إلى ذلك بالحوار ("أنت كاذب") أو الأفكار ("نظرت كارول مجدّدًا إلى كايث. كانت في عينيه نظرة لطالما جعلت صدرها ينقبض. ها هو يكذب عليها مجدّدًا").

ولكن قد لا تدرك شخصيّة وجهة النظر بأنّ الشخصيّة الأخرى تكذب. في هذه الحالة، فإنّ الطريقة الوحيدة للفت انتباه القارئ إلى ذلك هي من خلال سلوك الكاذب. والمشكلة هي أنّ القارئ غير المثقّف قد لا يتعرّف إلى الأمارات الجسدية للكذب. إلاّ أنّه سيلاحظ عادة بأنّ أمرًا غريبًا يحدث، وحين يصبح الكذب أكثر وضوحًا لاحقًا، تكون قد هيّأته لذلك على الأقلّ. أمّا علامات الكذب فهي:

- تجنّب النظر في عينيّ شخص ما (غالبًا ما ينظر الشخص الأيمن إلى اليمين إن كان يكذب وإلى اليسار إن كان يحاول تذكّر أمر ما. والعكس صحيح بالنسبة إلى الأعسر).
- انقباض في الصوت أو ارتفاع بسيط في النبرة.
- تعرّق طفيف.
- النظر إلى ساعة اليد أو تحريك قطعة مجوهرات.
- عدم القدرة على الثبات في مكانه.
- احمرار الوجه.
- الغضب أو الدفاعية.

بالطبع، يمكن لهذه التصرّفات أن تنشأ عن تصرّفات أخرى غير الكذب (قد ينتج التعرّق من ممارسة الرياضة أو الخوف أو الرغبة). عليك أن تمزج بين هذه المؤشرات الجسدية والحوار والوصف لتوضح بأنّ شخصيّتك تكذب.

إذًا، نحن بحاجة إلى تعديل رسمنا البياني السابق:

القصّة الخلفيّة ⟵ سمات الشخصيّة ⟵ الرغبة بشيء ما (الحافز) ⟵ العاطفة (الشعور الداخلي) + العاطفة (التفاعل الخارجي).

بماذا تشعر شخصيّاتك؟ ما إن تعرف قصصها الخلفيّة ورغباتها الحاليّة حتّى تتمكّن من الإجابة عن ذلك بسهولة. عندها تصوّر عاطفتها مستعملاً الحوار والأفعال والأحاسيس الجسدية والأفكار المناسبة.

ولكن ماذا لو كانت تنتابها أحاسيس متعدّدة ومتضاربة في وقت واحد؟ هذا ما سنناقشه في الفصل التالي.

مراجعة: الحياة الداخلية للشخصيّة

تشتمل الروايات على اختلافها على أحجام متفاوتة للقصّة الخلفيّة، ولكن في جميع الأحوال، ينبغي أن يكون لدى الكاتب دومًا إحساس قويّ بماضي شخصيّات قصّته. فمن ذلك الماضي تنبع الدوافع الحاليّة. وكلّما كان الدافع أكثر غرابة، كلّما احتجنا إلى معرفة المزيد عن القصّة الخلفيّة لتصديقه.

ويمكن إدخال القصّة الخلفيّة بواسطة التفاصيل الموجزة، أو الفقرات المُقحمة في زمن القصّة، أو الإرجاع الفنيّ، أو المقاطع التفسيرية. ولكن ينبغي ألاّ تفتتح الرواية أبدًا بإرجاع فنّي أو بمقطع تفسيري. ثبّت أقدامنا أوّلاً في حاضر القصّة قبل أن نزور ماضيها.

تولّد القصّةُ الخلفيّة الشخصيّةَ التي تولّد بدورها الدافع، ومَنشأ عواطف الشخصيّة. لا تقم بتسمية هذه الانفعالات لتنقلها إلى القارئ، بل اعمد إلى سكب ردود الفعل الجسديّة والأفعال والأفكار والحوار في قالب مسرحي.

وحين تشعر الشخصيّة بعاطفة معيّنة ولكنّها ترغب بإظهار عاطفة مختلفة، اجعل بعض المؤشرات الانفعالية تعكس المشاعر الحقيقية وبعضًا

مـــن تلك المزعومة. ولكن ينبغي عليك دومًا أن تنقل الأفكار وردود فعل الجسد عاطفة حقيقية، ذلك أنّ الجسد لا يكذب.

التمرين 1

تناول رواية مفضّلة لديك تعرفها جيّدًا. ضع لائحة بالشخصيّات الرئيسة ودوّن بإيجاز ما تريده كلّ منها.

اختـــر الآن بعض الشخصيّات، ثمّ راجع أحد فصول القصّة (أو القـــصّة بأكملها إن كانت قصيرة) وضع خطًّا تحت كلّ ما ينتمي إلى القـــصّة الخلفـــية. هل اعتمد الكاتب أساسًا على التفاصيل الموجزة أم الفقرات المُقحمة أم المقاطع التفسيرية أم الإرجاع الفنيّ؟

التمرين 2

اختـــر ثلاثًا من سيرك الموجزة ودوّن ما تريده كلّ شخصيّة. هل طرأت لك أيّ أفكار للحبكة؟

التمرين 3

تخـيّل قـــصّة خلفية لإحدى شخصيّات التمرين 2. كيف يرتبط ماضيها بما تريده الآن؟

التمرين 4

اكـــتب مشهدًا عن جدال بين شخصين مستعملاً الحوار، وصِف الإطـــار فقط. أدخِل الآن بين سطور الحوار بخطّ يدك قليلاً من ردود الفعـــل الجسدية، والحركات، والأفعال، وأفكار شخصيّة وجهة النظر. هل أصبحت عواطف الشخصيّة أكثر وضوحًا؟

التمرين 5

اكـــتب مشهدًا قصيرًا يدور بين رجل يتقدّم إلى وظيفة وشخص يجـــري معـــه مقابلة، وذلك من وجهة نظر المتقدّم للوظيفة. ركّز على إظهار توتّر الرجل الداخلي وحالة الهدوء التي يرغب بإظهارها.

الفصل الرابع

الشخصيّة ذات الدوافع المعقّدة؛
أنا أعاني من فوضى داخلية!

تحدّثـــنا حتّى الآن عن الدافع وكأنّه ثابت ومتناغم: أنا أريد ذاك الـــشيء، لطالما أردته، سأريده دومًا. بالطبع، هذا الأمر ليس صحيحًا تمامًا، لا في الخيال ولا في الواقع. فقد يرغب الناس بأشياء متناقضة، أو تنـــتاهم أحاسيس متضاربة، وتتغيّر رغباهم ومشاعرهم مع الزمن. وما من شخص متناغم، مع أنّ بعض الناس هم أكثر تعقيدًا من غيرهم.

وأنت ترغب ككاتب بابتكار شخصيّات مركّبة لأنّها تبدو أكثر واقعـــية بالنسبة إلى القرّاء. فالقارئ يعرف أنّه ليس بسيطًا من الداخل ويميل إلى عدم الانجذاب إلى الشخصيّات ذات البعد الواحد. ولا شكّ في أنّ هـــذا الأمـــر يعـــتمد على نوع الرواية التي تكتبها. ففي كتب المغامـــرات مثلاً، لا بأس بأن يكون البطل بسيطًا ومنتصرًا دائمًا. فلا أحـــد يريد أن يعاني جيمس بوند من مشكلة أوديبية، وحتّى إن كان يعاني من مشكلة من هذا النوع، نحن لا نريد أن نعرف عنها شيئًا.

غير أنّ معظم الروايات الخياليّة تضمّ شخصيّة معقّدة واحدة على الأقـــلّ. وقـــد يرجع التعقيد إلى رغباها المتضاربة أو ميولها الأساسية المشوّشة أو ينتج من تغييرات فرضتها عليها القصّة. وسنناقش كلّ نوع مـــنها على حدة، مع أنّ التعقيد قد يرجع إلى أكثر من مصدر. فحتّى مصادر "الفوضى الداخلية" قد تكون في حالة فوضى.

القيم والرغبات والاضطراب الداخلي

غالــبًا ما يرغب الناس بأكثر من شيء واحد لأنّهم يملكون قيمًا عديدة. وما يجعل الحياة - والرواية الخيالية - مثيرة للاهتمام هو تصادم تلك القيم. فربّما كنت تقدّر الرشاقة مثلاً. كما أنّك تقدّر الطعم الممتع للحلويات. وحين تحاول تخفيف وزنك، ستتصادم هاتان القيمتان، كما يعلم كلّ من يتّبع حمية غذائيّة.

وتــشكّل القــيم المتــضاربة قلب المعضلات الأخلاقية، وغالبًا السياسية أيضًا. على سبيل المثال، فإنّ حريّة التعبير هي واحدة من أهمّ القيم الأميركية، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الأمن العام. غير أنّ المحاكم أصدرت قرارًا بعدم قيام المراسلين الجدد بكشف مصادرهم، حتّى وإن كانــوا من المجرمين، لأنّ حريّة التعبير في هذه الحالة تغلب على الأمن العــام وملاحقــة المجــرمين. بالمقابل، لا ينبغي على أحد أن يصرخ "حريق!" في مسرح لا حريق فيه، لأنّ الأمن العام في هذه الحالة يغلب على حريّة التعبير.

وتــشتمل بعــض أهمّ الروايات على تضارب في القيم، وهذا ما يــسبّب بــدوره تضاربًا في الحوافز داخل الشخصية نفسها. وابتكار شخــصيّات من هذا النوع من شأنه أن يحسّن كثيرًا من روايتك. فلنرَ كيفية ذلك.

إعطاء الشخصيّات رغبتين

يمكــنك ابتكار شخصيّات أكثر تعقيدًا وواقعية إن كانت ترغب ليس بأمر واحد بل بأمرين متضاربين. ويبدو هذا "حقيقيًا" بالنسبة إلى القــارئ، ليس لأنّه يشبه الحياة فحسب، بل لأنّه يعطيك أيضًا فرصة إضافية لوصف الشخصيّة حين تظهر لنا القيمة التي تختارها.

إلـــيك مثال عن ذلك رودي جورداش البالغ من العمر ستّة عشر عامًـــا في روايـــة أروين شاو الكلاسيكية الحديثة، *ريتش مان بور مان* (الغـــنيّ والفقـــير). فقد أغرم رودي بمدرّسة اللغة الفرنسية في الثانوية، الآنـــسة ليـــنو. فاختلى بنفسه في غرفته وكتب لها رسالة حبّ باللغة الإنكليزية أوّلاً ثمّ ترجمها إلى فرنسية ركيكة جدًّا:

> قـــرأ التـــرجمة الفرنسية مجدّدًا وشعر بالرضى. لا شكّ في ذلك. إن أردت أن تكون راقيًا، فالفرنسية هي اللغة المناسبة. لقد أحبّ الطريقة التي تلفظ بها الآنسة لينو اسمه بشكل صحيح، جورداش، فيبدو ناعمًا وموسيقيًا، وليس جوداك كما يلفظه البعض.
>
> ثمّ مزّق بأسف الرسالتين إلى قطع صغيرة. كان يعرف أنّه لن يرسل أبـــدًا أي رســـائل إلـــى الآنسة لينو. فقد سبق وكتب لها ستّ رسائل ومـــزّقها لأنّهـــا ســـتظنّه مجنونًا وتخبر المدير. وهو لم يكن يرغب بالتأكيد أن يعثر أبوه أو أمّه أو غريتشن أو توم على أي رسائل حبّ بأي لغة كانت في غرفته.
>
> مـــع ذلـــك كـــان يشعر بالرضى. فجلوسه في تلك الغرفة الصغيرة الخالية، ونهر الهودسون يتدفّق على بعد بضع مئات من الأمتار يكتب الرســـائل، كـــان بالنسبة إليه مثل الوعد. ففي يوم من الأيام سيسافر بعيدًا، ويومًا ما سيبحر في النهر ويكتب بلغات جديدة لنساء جميلات راقيات، وسيرسل تلك الرسائل فعلاً.

تلك الحادثة الصغيرة لا تساعد الحبكة، لأنّ رودي مزّق الرسالة. ولـــو أرسلها، لحدثت تطوّرات في الحبكة نتيجةً لعمله: ردّ فعل الآنسة ليـــنو، واستدعاء المدير له ولوالديه، وترك رودي لمادّة اللغة الفرنسية، ومضايقات شقيقه وشقيقته، وغيرها. ولكنّ أيًّا من هذا لم يحدث.

لمـــاذا أدخـــل شاو هذا المشهد الصغير في روايته؟ في الواقع لقد كسب وصفًا هائلاً في هذه الفقرات الثلاث. فقد أعطانا صورة حقيقية عن روح رودي في سنّ السادسة عشرة. وعرفنا تحديدًا ثلاثة أمور:

- عـــرفنا ماذا يقدّر رودي. فلديه رغبتان واضحتان: مراسلة الآنسة ليـــنو وعدم جعل نفسه أضحوكة أمامها أو أمام المدير أو عائلته. وتظهـــر لـــنا هاتان الرغبتان بأنّ رودي رومانسي ولكنّه حريص أيضًا على صورته. لاحظ أيضًا أنّ الكاتب أظهر لنا هذين الأمرين من دون أن يخبرنا بهما مباشرة بل أفرغهما في قالب مسرحي.
- عرفنا أيضًا أيّ القيمتين هي الأهمّ بالنسبة إليه. فرودي رومانسي ولكن ليس إلى حدّ عدم التفكير في العواقب. وفي هذا الخيار الصغير تعتبر الصورة بالنسبة إليه أهمّ من المخاطرة بحبّ غير مناسب.
- وعرفنا من الفقرة الثالثة موقف رودي العاطفي تجاه خياره. فهو لا يشعر بالمرارة بل يرى رسائله الممزّقة على أنّها "وعد" بالمستقبل. فـــيومًا مـــا سيكتب رسائل حبّ ويرسلها ويحبّ نساء رائعات ويسافر. موقفه مليء بالأمل والتفاؤل والثقة بمستقبل عظيم.

وهذا حجم كبير من المعلومات في 144 كلمة!

بالإضـــافة إلى ذلـــك، حصل شاو على مكسب آخر من خلال القالـــب المسرحي الذي أعطانا فيه خيار رودي، إذ هيّأ لخيارات أكبر ستتّـــضح لاحقًـــا. فالرومانسية والحرص على الصورة الشخصيّة هما قيمـــتان ستميّزان رودي عبر الرواية كلّها. وستتعارض كلّ منهما مع الأخرى، وسيختار رودي معظم حياته صورته العاطفية.

يمكنك استعمال القالب المسرحي للحوادث الصغيرة التي تتضارب فـــيها القـــيم من أجل وصف شخصيّاتك على نحو أعمق. حدّد أوّلاً القيمتين أو الرغبتين المتضاربتين، بحيث تشيران إلى الهويّة الشخصيّة التي تـــريد للقـــرّاء رؤيتها. ثمّ قرّر أيّ القيمتين ستربح. حدّد أخيرًا موقف الشخـــصيّة إزاء خيارها. هل سيكون الأمل بنيل بديل عن الخيار الذي تخلّى عنه هذه المرّة أم الغضب أم الاستسلام أم تأنيب الضمير؟

وربّما لاحظت بأنّ هذه التركيبة، التي تختار فيها الشخصيّة واحدًا من أمرين وتتخذ موقفًا محدّدًا وواضحًا تجاه خيارها، لا تقتصر على المشاهد الصغيرة من أجل تصوير الشخصيّات الروائية. من شأن روايات كاملة أن تبنى على التركيبة. ففي قلب رواية تولستوي *آنّا كارنينا* ثمّة خيار يجب على آنّا اتّخاذه: عشيقها أو ابنها. هي تقدّر الحبّ الرومانسي الخائن الذي تعيشه مع فرونسكي وتقدّر أيضًا العيش مع ابنها. ولكن في روسيا في القرن التاسع عشر، لا يمكنها الحصول على الاثنين، فتختار فرونسكي وخيارها يضنيها ويضني حبّهما إلى أن يصبح موقفها من كلّ شيء مليئًا بالمرارة فتُقدِم على الانتحار.

ولكن فلنركّز حاليًا على الشخصيّة عوضًا عن الحبكة. كي تساهم خيارات الشخصيّة في وصفها. لا يمكنك الاكتفاء بإخبارنا عنها، بل ينبغي عليك أن تفرغ القيم والخيارات والمواقف في قالب مسرحي.

الأفعال والأفكار والمشاعر: وضع الخيار في قالب مسرحي

يمكن وضع الخيار في قالب مسرحي أساسًا مثل أيّ عنصر آخر: بالأفعال والأفكار والحوار والقصّة الخلفيّة والعاطفة.

راجع من جديد مقطع الرواية عن رودي جورداش ورسالته. لقد استعمل شاو الوسائل التالية ليضفي الحياة على خيار رودي:

- جعله يؤدّي عملين محدّدين: كتابة رسالة حبّ وتمزيقها. وهذا أكثر فاعلية ممّا لو جعله يحلم بالآنسة لينو وحسب، وحصر توقه إليها في رأسه. بالتالي، اجعل شخصيّاتك تفعل شيئًا كلّما أمكنك ذلك لتصوير قيمها وخياراتها.
- كشفَ لنا أفكار رودي. فهو يعتقد أنّ اللغة الفرنسية "راقية" وأنّ الآنسة لينو رائعة وأنّه سيرسل يومًا ما رسائل رومانسية. لقد

أدخلَنا في ذهن رودي وأطلعَنا على أفكاره. لاحظ أيضًا كيف وضع صراع القيم في إطار مسرحي حين جعله يفكّر في صورته الذاتيّة: فهو لن يرسل الرسالة إليها لأنّها "ستظنّه مجنونًا وتخبر المدير".

- أظهرَ لنا انفعالات رودي. فهو "يشعر بالرضى". وقد قال لنا ذلك ثمّ بيّنه من خلال أمثلة ملموسة عن كلّ ما يُرضي رودي: رسالته، والطريقة التي تلفظ بها الآنسة لينو اسمه، وأحلام اليقظة عن مستقبله. كما قال لنا بأنّه مزّق الرسالة "بأسف" (فشخصيّة أخرى كانت لتمزّقها بغضب أو بيأس).
- أعطانا جزءًا من القصّة الخلفيّة. لقد سبق لرودي أن كتب ستّ رسائل كهذه للآنسة لينو. ومعرفتنا بذلك تضاعف حدّة هذا التوق في نظرنا، ذلك أنّ رسالة واحدة كانت لتبدو وليدة اللحظة.

"دعني أوضح هذه النقطة": استعمال الحوار لسكب القيم في قالب مسرحي

لا يستعمل شاو الحوار لتصوير خيارات رودي، مع أنّ الحوار يشكّل طريقة فعّالة لإظهار التعقيدات الداخلية للشخصية على نحو مسرحي. وثمّة طريقتان لذلك، إمّا عبر حوار الشخصيّة أو حوار الشخصيات الأخرى التي تتحدث عنها.

في رواية كازو إيشيغورو الرائعة، *ذا ريماينز أوف ذا داي*، يمرّ ستيفنسن بصراع للقيم. فبصفته كبير الخدم في منزل إنكليزي ريفي كبير في ثلاثينيات القرن العشرين، فهو ليس موهوبًا جدًّا في تحليل أفكاره، كما أنّه لا يطلق العنان لعواطفه. مع ذلك، يتعرّض ستيفنس

لـــضغط نفـــسي هائل: فوالده الذي يعمل هو أيضًا في المنـــزل نفسه توفّـــي للتو في الطابق العلوي وذلك في أثناء مأدبة عشاء كبيرة تقام في قاعـــة الطعام في الأسفل. وقد تمّ إخباره للتوّ بوفاة والده من قبل مدبّرة المنـــزل الآنسة كينتون وقالت له:

"لم يحضر الدكتور ميريديث بعد". ثمّ خفضت رأسها للحظة وصدرت عـــنها تنهـــيدة ألـــم. ولكنّها تمالكت نفسها على الفور تقريبًا وسألته بصوت ثابت: "هل ستأتي لتراه؟".

"أنا مشغول جدًّا الآن آنسة كينتون".

"في هذه الحالة هل تسمح لي يا سيّد ستيفنس بإغلاق عينيه؟".

"سأكون ممتنًا لك إن فعلت، آنسة كينتون".

بـــدأت بصعود السلّم، ولكنّني أوقفتها قائلاً: "آنسة كينتون، أرجو ألاّ تظنّينني عـــديم اللياقة لعدم صعودي في هذه اللحظة لرؤية والدي المتوفّى. أعلم بأنّه كان ليرغب بأن أتابع عملي الآن".

"بالطبع، سيّد ستيفنس".

"إن فعلت غير ذلك، أشعر بأنّني سأخذله".

ســـتيفنس ممزّق بين قيمتين: حبّه لأبيه، وواجبه تجاهه، وواجباته ككـــبير خدم. وحين نقرأ هذا المقطع، قد يبدو لنا بأنّه لا يولي اهتمامًا كـــبيرًا لوفاة أبيه. غير أنّنا نعرف من خلال سياق الكتاب بأكمله بأنّ مجرّد تفكير ستيفنس في تبرير موقفه للآنسة كينتون - كما فعل - هو إشـــارة إلى صراع داخلي عنيف. ففي الحالات العادية يعتبر نفسه أكبر بكـــثير من أن يبرّر موقفه لها أو لأيّ كان. بالتالي فإنّ موت والده أثّر فيه وهذا الحوار يظهر ذلك.

لكان من الممكن تحقيق الهدف نفسه من خلال حوارٍ بين الآنسة كينـــتون والطبيب مثلاً، كأن تشير إلى أنّ ستيفنس يتمنّى لو استطاع الـــصعود إلى الغـــرفة، ولكنّه مشغول بتقديم العشاء في مناسبة هامّة.

ولكانت ذكرت بعض الهفوات الملموسة وغير المسبوقة التي صدرت عن ستيفنس تحت الضغط النفسي الكبير. ولكنّا رأينا بأنّ ستيفنس الذي لا يرتكب الأخطاء عادة يعاني من صراع عنيف، وهذا ليس رأي الآنسة كينــتون وحدها. غير أنّه من الأكثر فاعلية جعل ستيفنس وشخصيّات روايتك يتحدّثون مباشرة عن اضطرابهم. وإن تمكّن إيشيغورو من إيجاد طريقة لجعل رجل مكبوت مثل ستيفنس يقوم بذلك مهما بدا الأمر غير اعتيادي، يمكنك ذلك أنت أيضًا.

استعمال العرض التفسيري للشخصيّات المعقّدة

مــن أخطــر الطرائق لعرض قيم الشخصيّات وخياراتها ورغباتها المتــضاربة هــي إخبارنا بها بكلّ بساطة. فالرواية تعتمد على القالب المــسرحي وليس على العرض. إذ يريد القرّاء الشعور بأنّهم يشاهدون القــصّة تنكشف أمامهم خطوة بعد خطوة، غير أنّ العرض التفسيري غالبًا ما يجعلهم يشعرون بأنّهم يقرأون حيثيات قضيّة.

مع ذلك، ثمّة كتّاب ينجحون في ذلك، فيقطعون الرواية ببساطة ويخــبروننا بمــا يدور في أذهان شخصيّتهم المعقّدة. كيف ينجحون في ذلك؟

يعود نجاحهم إلى سببين. أوّلاً، ينجح الأمر لأنّنا نكون مهيّئين له. بتعــبير آخر، إن شرحت القيم المتضاربة للشخصيّة قبل أن نراها وهي تتصادم في زمن القصّة، سنميل إلى عدم الاهتمام. والأفضل أن ترينا ما تفكّــر فيه الشخصيّة أو تحتاج إليه أو تفعله، ومن ثمّ تنتقل إلى الشرح. ومــع أنّ هــذا المقطع التفسيري سيقاطع القصّة وقد يبدو أحيانًا أشبه بالعظــة، إلاّ أنّنا سنكون أكثر اهتمامًا بما تريد قوله. ولّد بالتالي الرغبة بالمعرفة قبل أن تحاول إرضاءها.

أمّا المعيار الثاني للعرض الفسيري الناجح فهو أن يخبرنا بأمور يستحيل وضعها في قالب مسرحي.

إنّ رواية تي. إيتش. وايت، *ذا وانس آند فيوتشر كينغ* (أساس مسرحية وفيلم *كاميلود*) نجحت من الناحيتين. إليك مقطع تفسيري صرف عن غينيفير التي ارتبطت بعلاقة غير شرعية مع لانسلوت لمدّة عشرين عامًا:

> إنّ مأساة غينيفير الأساسية هي أنّها لا تملك أطفالاً. فآرثر لديه ولدان غير شرعيين ولانسلوت لديه غالاهاد. وحدها غينيفير - وهي أكثر من يجب أن يكون لديها أطفال بينهم هم الثلاثة، والتي كانت لتصبح أفضل حالاً لو أنّها أنجبت، لا سيّما وأنّها ولدت على ما يبدو لتنجب أطفالاً جميلين - هي التي ظلّت وحيدة، كشاطئ من دون بحر. وهذا ما قصم ظهرها حين بلغت سنًا جفّ فيه بحرها أخيرًا... وربّما كان ذلك أحد الأسباب التي تفسّر حبّها المزدوج؛ ربّما كانت تحبّ آرثر كأب ولانسلوت كابن لم تنجبه.

قبل هذا المقطع الذي يأتي في الربع الثالث من الرواية أفرغ وايت كثيرًا من الأحداث التي ينظّر عنها الآن في قالب مسرحي. فقد رأينا ولادة ولدَي آرثر وابن لانسلوت. كما رأينا غينيفير تتفاعل مع هؤلاء الأولاد حين كبروا. رأينا كيف تتصرّف مع آرثر ومع لانسلوت. بالتالي نحن لا نصغي إلى شرح وايت من دون سبب، بل لدينا الكثير من المعلومات المسرحية لفهم وتقييم أفكاره: هل كانت غينيفير لتنجح في تربية الأولاد؟ هل تُعامل آرثر كأب أحيانًا ولانسلوت كابن؟ هل من المعقول أن يؤثّر غياب الأولاد في هذه المرأة بالذات في هذا المجتمع بشكل سلبي بما يكفي "ليقصم ظهرها"؟

لو أنّ وايت أدخل هذه الفقرة التفسيرية في مرحلة سابقة لما اهتممنا. ولكنّه انتظر إلى أن رأينا كثيرًا من القصص المعقّدة لهذه الشخصيّات المعقّدة كي نهتمّ بما سيقوله.

بالإضافة إلى ذلك، فإنّ هذا العرض لا يلخّص ببساطة ما استنتجناه بأنفسنا حتّى الآن، بل يعطينا نظرة جديدة عن غينيفير لنراها من زاوية لم نلحظها من قبل على الأرجح. إنّها فكرة جديدة وليست مجرّد تكرار للمشاهد المسرحية السابقة.

فإن أردت استعمال العرض لمساعدتنا على فهم أسباب الفوضى داخل الشخصيّة احرص على:

- أن يأتي العرض بعد أن تكون الشخصيّة قد مرّت بمشاهد مسرحية كافية.
- أن يضيف نظرة جديدة إلى طريقة تحليل المشاهد المسرحية.
- أن يكون مكتوبًا بأسلوب جيّد يعوّض عن الإخبار بدلاً من المشاهد.

تعقيد آخر: العاطفة المزدوجة

بالإضافة إلى التمسّك بالقيم المتضاربة، قد يرجع تعقيد الشخصيّات أيضًا إلى عواطفهم المتضاربة تجاه بعضهم. ولا تنشأ هذه العواطف عن القيم بقدر ما تنشأ عن أشياء أخرى: الميول الثقافية، أو التجارب السابقة، أو الرغبات الأساسية.

هذه الظاهرة مألوفة لدينا جميعًا. فربّما كنت معجبًا برئيستك في العمل كإنسانة، ولكنّك حذر تجاهها لأنه من المعروف عنها أنها تطرد موظّفيها بسهولة. وحسُّ حماية الذات لديك يجعلك ترغب بالحفاظ على هذه الوظيفة. لذا فإنّ مشاعرك تجاهها مختلطة، جزءٌ منك يستمتع بصحبتها ويأمرك بالاسترخاء، والجزء الآخر يهمس في أذنك، *كن حذرًا*.

وقد تجد بأنّك تستمتع بنكات أخيك السوقية غير المهذّبة ولكنّك تنفر منها أيضًا. ويرجع ذلك إلى أسباب عديدة ومتنوّعة:

فهــو يقول ما تودّ لو تستطيع قوله، أنت تستمتع بكونك الشخص "المهذّب" وتحتاج إلى عكسك، وربّما كانت النكات مضحكة فعلاً ولكن من المحرج سماعها من أخيك. مهما يكن السبب، فالنتيجة هي إحــساس متضارب بالانجذاب والنفور في كلّ مرّة يخبرك بها بنكتة جديدة.

يمكن أيضًا لشخصيّات الروايات الخيالية أن تشعر بعواطف مختلَطة إزاء حالة أخرى. ولتصوير ذلك، أمامك ثلاثة خيارات:

- إظهار عواطف مختلفة تجاه الحافز نفسه في مشاهد مختلفة.
- إظهار عاطفة متضاربة تجاه حافز معيّن في المشهد نفسه.
- استعمال التفسير لتوضيح التناقض.

أحببتك أمس، ولكنّني أكرهك اليوم: تبدّل المشاهد مع تبدّل العواطف

الطريقة الأولى هي الأسهل. ففي الرواية الأكثر مبيعًا لعام 2002 *يومــيّات المربية*، لإيمّا ماكلولن ونيكولا كراوس، تقوم البطلة المدعوّة نــاني بالعناية بطفل يبلغ أربعة أعوام لزوجين نيويوركيين ثريين. كان الــزوجان شخــصين رهيــبين متكبّرين، يفتقدان إلى الحسّ المرهف ويــستغلاّن الجمــيع بمن فيهم المربية. كانا يضعان توقّعات مستحيلة، كعدم السماح للطفل بأن يغفو خلال النهار ويتوقّعان منها مع ذلك أن تمــنعه مــن المرض. كانا يتوقّعان منها أيضًا أن تقوم بواجباهما تجاهه، كالعــناية بــه وحدها خلال عطلة الأسبوع وهو يعاني من الزكام. ثمّ يــوبّخانها لأنّها خالفت القواعد (تناول الطعام في غرفة النوم ممنوع مع أنّــه ينبغــي على الطفل المريض أن يلزم السرير). وكانا يجبرانها على التأخّر عندهما ويدفعان لها أقلّ من المبلغ المتّفق عليه.

ناني تكرههما بالطبع، ولكنّها تبقى لشعورها بالأسف على الطفل الصغير وتعلّقها به. ولكن لو كان هذا هو الشعور الوحيد تجاه مستخدميها لتمكّنا من اختصار الرواية في جملتين: ناني تعمل جاهدة، ناني مستغَلّة، ناني تعمل جاهدة، ناني مستغَلّة، ... ولكان وصفها محدودًا.

لهذا السبب أعطى الكاتبان ناني ردّ فعل أكثر تعقيدًا. فهي تكره حقًّا الزوجة، ولسبب وجيه، ولكنّها تكتشف بأنّ الزوج على علاقة بمساعدته، فتشعر بالأسف على الزوجة وبالرغبة بحمايتها إلى حدّ أنّها تحاول إخفاء أدلّة على الخيانة وتبحث عن الملابس الداخلية السوداء التي تعمّدت المساعدة تركها في شقّة الزوج قبل أن تعثر عليها الزوجة. وما يجعلنا نصدّق عواطف ناني هو أنّه على الرغم من كون الزوجة فظيعة، إلاّ أنّ الزوج أسوأ منها بكثير، والمرأة بحاجة إلى الحماية من أنانيته القاسية.

في هذا المقطع تساعد ناني الزوجة على ارتداء ملابسها لتناول العشاء مع زوجها في مناسبة ذكرى العشّاق:

> قالت: "عظيم. هل لك أن تغلقي الزمام؟!"، وضعت الشراب من يدي وقمت لإغلاق زمامم فستانها الأحمر الرائع والمثير. وحين نظرت في المرآة هتفنا معًا: "رائع!".
>
> قلت لها: "كم هو جميل!". وكنت أعني ذلك. فهذا أوّل فستان يبرز جمال جسدها ويجعلها تبدو رشيقة القوام لا هزيلة. وحين نظرت إلى صورتها المنعكسة في المرآة أدركت أنّني أهتمّ لها، وأهتمّ لهم.

وحين خذل الزوج زوجته وتناول العشاء مع مساعدته، حاولت ناني التخفيف عن الزوجة المفطورة القلب.

هكذا تبدو لنا أحاسيس ناني متضاربة إزاء الزوجة، وتصبح شخصيّة أكثر واقعية وفاعلية. وينجح الكاتبان بذلك عبر تنويع

أحاسيس ناني في مشاهد الرواية: بضعة مشاهد من الكره التام، يعقبها مـــشهد مـــن الشعور المرتبك بالرغبة بالحماية ومن ثمّ المزيد من الكره والاســـتنكار الـــناتج عن تصرّف الزوج، تأتي بعده شرارة أخرى من الـــشعور بالـــشفقة والرغبة بالحماية. وهذا ما يضيف عمقًا إلى رواية كانت لتبدو روتينية (وإن كانت مضحكة أحيانًا) للاستغلال الطبقي. في الواقع، أشار أكثر من ناقد بأنّ رغبة ناني بحماية الزوجة هي الناحية الأكثر إثارة للاهتمام في القصّة.

أنا أحبّك وأكرهك في آن واحد: مشهد واحد بعواطف مختلطة

مـــن الطـــرائق الأخـــرى لوصف ردود الفعل العاطفية المختلطة لشخـــصيّة أخـــرى هو تصويرها تحدث في الوقت نفسه. وهذا أكثر صـــعوبة لأنّه ينبغي أن تبدو الشخصيّة متماسكة كي نصدّقها. وحين يتـــصرّف شخص ما على نحو غير منسجم كما نفعل جميعنا في بعض الأحيان، فإنّنا نحتاج إلى جهد كبير لجعل التناقضات تبدو حقيقية وغير مربكة للقارئ. في سبيل ذلك، عليك أن تجعلنا أوّلاً نفهم أسباب تلك العواطـــف المتناقضة. ومن وسائل ذلك هو إيراد مشاهد سابقة تصوّر كلّ انفعال على حدة قبل أن تصوّر لنا الشخصيّة وهي تشعر بالعواطف المتضاربة في وقت واحد.

مـــثلاً، في رواية ديفيد ماروسيك الخيالية العلمية "وي وير أَوت أوف أور مايـــندز ويذ جوي"، يكون البطل سام هارغر الفنان مغرمًا بإيلـــيانور ستارك، المرأة الثرية واسعة النفوذ. ويعطينا الكاتب أمثلة عن اســـتمتاع كلّ منهما مع الآخر، فكريًا وجسديًا. ثمّ تعمد إيليانور إلى استعمال نظام الكومبيوتر الشخصي الذي تملكه، وهو عبارة عن ذكاء

اصطناعي شامل في ذاك الزمن المستقبلي المتطوّر، لتغزو نظام سام. وتقوم باسم الأمان ليس بالتطفّل على نظامه وحسب، بل تعدّله وتسيطر عليه جزئيًا أيضًا. وحين يكتشف سام ذلك يثور غضبًا ويحدث شجار عنيف.

يقول سام: "لم تعد موجودة بالنسبة إليّ، لقد نسيت أمرها".

ولكنّ إيليانور تحاصره بالمكالمات الهاتفية والأزهار والتبريرات. فيشعر سام بعواطف متضاربة تجاهها: الرغبة وانعدام الثقة. وفي صفحتين، يمرّ بكلّ ما يلي:

- حين يقول له أحد الأصدقاء: "ما من امرأة أثّرت فيك مثل إيليانور ستارك" يفكّر سام بينه وبين نفسه: "أعلم أنّه على حقّ، إلى حدّ ما على الأقلّ. فالمرأة الوحيدة الأخرى التي أثّرت فيّ بهذا الشكل كانت جانيس شوليرو، حبّي الأوّل... وكلّ النساء اللواتي عرفتهن بينهما كنّ مجرّد موجة واحدة في بحر دافئ من الرفقة الأنثوية".
- لا يزال سام غاضبًا جدًّا من إيليانور: "حاولت إخبارها بما يزعجني. كتبت لها رسالة تغلي بالاتهام والازدراء، ولكنني كنت جبانًا جدًّا لأرسلها".
- يصرخ سام في وجه مراسل صحفي يقول أمورًا سلبية جدًّا عن إيليانور: "صرخت في وجهه: أنت لا تعرف عمّا تتحدّث. إل ليست كذلك إطلاقًا، من الواضح أنّك لا تعرفها أبدًا. صحيح أنّها ليست امرأة مثالية، ولكنّها تملك قلبًا وعاطفة و... و... اذهب إلى الجحيم".
- يفكّر سام بعد أن رفض التحدّث مع إيليانور: "ولكن حين بعثت إل رسالة الوداع - وهي تجلس كئيبة في متحف ما أمام إحدى لوحاتي الكبيرة - عرفت بأنّ حياتي ليست سوى رماد".

في المشهد التالي، يتزوجان.

كــــيف يتمكّن ماروسيك من تصوير هذه الفوضى من العواطف المتـــضاربة؟ في البداية، يحضّرنا بعناية كي نفهم القوى التي تجذب سام إلى إيليانور وبعيدًا عنها. بعد ذلك، يستعمل ماروسيك في هذه المقتطفات أو في مقاطـــع طويلة يصعب ذكرها هنا، جميع التقنيات التي ذكرناها ســـابقًا: ردّ الفعـــل الجـــسدي، الأعمال الانفعالية، الأفكار والحوار الـــساخن. وبعضها ناتج عن مشاعر سام الإيجابية تجاه إيليانور وبعض من مشاعره السلبية، ما عزّز ارتباكه المقنع.

الكاتب يتحدّث: استعمال التفسير لتصوير الارتباك العاطفي

أخـــيرًا، يمكـــنك اســـتعمال التفسير لتوضيح سبب الأحاسيس المتناقضة التي تنتاب إحدى الشخصيّات تجاه شخصيّة أخرى. وكما هو الحـــال مـــع أيّ مقطع تفسيري، ثمّة خطر بأن يبدو الأسلوب مفكّكًا وبطيـــئًا. وهنا أيضًا، كي ينجح التفسير، ينبغي أن يتمّ الإعداد لتدخّل الكاتـــب بالمشاهد المسرحية المسبقة، وأن يكون مكتوبًا بأسلوب جيّد ويعطينا نظرة جديدة.

بالعودة إلى رواية *ذا وانس آند فيوتشر كينغ*، لاحظ كيف يشرح وايـــت التعقيد المتنامي لمشاعر لانسلوت وغينيفير تجاه بعضهما. فكما حدث مع شخصيتي ديفيد ماروسيك، تشاجر العاشقان ثمّ تصالحا:

> جفّفـــت الملكـــة دموعها ثمّ نظرت إليه وهي تبتسم مثل مطر الربيع. وفـــي اللحظـــة التالية راحا يقبّلان بعضهما وكأنّهما أرض خضراء أنعـــشها المطر. اعتقدا بأنّهما فهما بعضهما مرّة أخرى، ولكنّ الشكّ زُرع في قلبيهما. وحبّهما الذي أصبح أقوى، صار يحتضن الآن بذور الكـــره والخـــوف والارتباك التي راحت تنمو في الوقت نفسه. فمن الممكن للحبّ أن يتواجد مع الكره وأن يعيش كلّ منهما على افتراس الآخر، وهذا ما يعطي الحبّ ضراوته العظمى.

هنا تمّ إخبارنا بما يجري لغينيفير ولانسلوت عوضًا عن تصويره لنا. لا بدّ أنّه كان من الصعب، لا بل من المستحيل، لوايت أن يصوّر لنا في قبلة مصالحة واحدة كلّ ما تشعر به الشخصيّتان: الحبّ، والكره، والشكّ، والخوف، والارتباك، لا سيّما وأنّ العاشقين نفسيهما لا يدركان تمامًا كيف تتغيّر علاقتهما.

إن استعملت التفسير لوصف عواطف معقّدة، ليكن واضحًا في ذهنك أوّلاً ماهية هذا التعقيد قبل أن تعبّر عنه بشكل واضح وموجز قدر الإمكان.

أخيرًا، راجع المقطع التفسيري "لرفع" مستوى كتابتك بعض الشيء وجعلها أكثر تعقيدًا ودراماتيكية من بقية القصّة، وذلك للتعويض عن غياب عنصر الفورية فيه. على سبيل المثال، يستعمل وايت تعبيرًا مجازيًا شعريًا، إذ يقول بأنّ الحبّ والكره يفترسان بعضهما وأنّ معركتهما تبلغ حدّ "الضراوة". وسنناقش في الفصل التاسع موضوع الاستعارات بعمق أكبر. أمّا الآن، فتكفي الإشارة إلى أنّه يجب عدم المبالغة في تجميل الأسلوب بل أن يكون التفسير أكثر بلاغة ومجازًا بعض الشيء من أسلوب بقيّة القصّة، وإلاّ أدّى ذلك إلى تبدّل جذري في الأسلوب أو حتّى إلى أسلوب باروديّ.

باختصار، كلّما انتابت إحدى الشخصيّات أحاسيس مختلطة إزاء شخصيّة أخرى، اتخذ الخطوات التالية:

- حدّد في ذهنك العواطف التي تشعر بها الشخصيّة.
- تحقّق مما إذا كنت قد هيّأت لتلك الأحاسيس عبر وضع أسباب كلّ منها في إطار مسرحي. وإلاّ، ارجع إلى الفصول السابقة وأضف مشهدًا أو أكثر.

- قـــرّر ما إذا كنت ترغب بتصوير الأحاسيس المتناقضة في مشاهد متعاقبة، في المشهد نفسه، في مقطع تفسيري أم بمزيج منها جميعًا. يمكـــنك مثلاً استعمال عدّة مشاهد لتصوير عاطفة واحدة يتبعها مقطع تفسيري، كما فعل وايت.
- اســـتعمل ما يكفي من المؤشّرات العاطفية كي نشارك الشخصيّة في جميع عواطفها.

سؤال:

ماذا لو كانت رغبات الشخصيّة غير متضاربة فحسب، بل غير عقلانية أيضًا لأنّها تعاني من الجنون؟

جواب:

للأدب تاريخ طويل مع الشخصيّات المجنونة فعلاً (السيّدة روشستر في *جاين آير*) أو اعتبرت كذلك لأنّ قيمها مختلفة جدًّا عن قيم المجتمع المحيط بها (بـــرنارد فـــي *بـــرايف نـــيو وورلـــد*). أضف إلى أنّ سلامة عقل كثير من الشخصيّات اعتمدت على حكم شخصيّات أخرى أعطت أحكامًا مختلفة (كابتن كيغ في *ذا كاين ميوتيني*).

وطـــريقة تصوير العواطف المتضاربة للشخصيّات المجنونة لا تختلف عـــن تلك "العاقلة". قم بالتالي بتصوير كلّ عاطفة بشكل مسرحي موسّع حتّى وإن كانت بلا معنى. فالمرأة التي تعتقد بأنّها ملاحقة من قبل مخلوقات فضائية تـــريد تـــشريح دماغها، يجب أن تصوَّر برعبها الحقيقي، وأن تبدو مقنعة قدر الإمكان. كما ينبغي أيضًا تصوير ثقتها العميقة بالتعاون بين الكواكب، ربّما من خلال إعطائهم أدمغة أخرى (دماغ فأر أو قطّ أو دماغ زوجها) لأهداف علمية. وتذكّـــر بأنّ هذه الظنون لا تقلّ صدقًا وشغفًا بالنسبة إليها عن ظنونك بالنسبة إليك. لذا حاول أن "تتحوّل إلى الشخصيّة" وأنت تكتبها حتّى وإن كانت ستسلخ رأس زوجها وتترك دماغه على علبة فطائر في الباحة الخلفية للمنـــزل لتسهّل على السفينة الفضائية أخذه.

الفوضى التامّة: التناقض غير المعقول

تحدّثـــنا حتّى الآن وكأنّ جميع الحوافز والقيم والأحاسيس يمكنها أن تـــبدو معقولة إن صوّرها بشكل صحيح. ولكنّ هذا ليس صحيحًا مع الأسف. فمهما كان التخطيط جيّدًا والأسلوب مقنعًا، فلن يجعلانا نقبل بتناقضات الشخصيّة إن لم تبدُ واقعية.

لا يعني ذلك أنّه لا يمكنك الكتابة عن راهبة ترتكب جريمة من الدرجة الأولى، بل هذا ممكن بالطبع. ولكنّك لا تستطيع أن تصوّر الراهبة بأنّها لطيفة وتقيّة ومتفانية ومتسامحة في الفصول الستة الأولى ثمّ تجعلها تقدم على ارتكاب جريمة. فهذا النوع من التناقضات ينبغي التحضير له بعناية أكبر من التناقض العاديّ للأحاسيس البشرية. أنت بحاجة هنا إلى كمية هائلة من الشرح، كما أنّنا نحتاج إلى معرفة قصّة خلفية: ما الذي دفعها إلى الرهبنة ومن أين اكتسبت الرغبة بالقتل؟ نحـــتاج أيـــضًا إلى مشاهد متكرّرة تُظهر قدرها على القيام بأفعال متطرّفة. إنّنا بحاجة إلى طريقة نقرّر بها بين لطافة طبعها والإقدام على القـــتل، ربّما بواسطة ورم دماغي أو مرض عقلي أو دواء يؤثّر في الـــذهن، ولكن لا توجد أمامك خيارات كثيرة على الأرجح. ومن الأفضل في هذه الحالة أن تكون الراهبة أساسًا غير لطيفة وأن يكون داخلها مليئًا بالغضب.

وفي ســـياق أقـــلّ دراماتيكية، فإنّ الأم المهملة التي "تدرك فجأة" خطأهـــا وتبدأ بالاهتمام بأطفالها غير مقنعة هي أيضًا. إنّها بحاجة إلى ســـبب كـــي "تدرك فجأة" ويعني ذلك أن تعطيها سببًا وأن تظهر لنا مسبقًا بأنّها قادرة على التغيّر. اسأل نفسك: هل أوردتُ ما يكفي من الإشـــارات إلى قـــدرها على المرور بتغيّر كبير؟ وإلاّ، عليك أن تعيد التفكير في وصفك لها من البداية.

وتساعدك السيَر العاطفية الموجزة على التفكير في شخصيّاتك. املأ النموذج لكلّ شخصيّة رئيسة في روايتك حتّى وإن لم تكن بحاجة إلى استعمال هذه المعلومات، فالهدف منها هو توضيح فكرتك عن ذلك الشخص الخيالي الذي تسعى إلى جعله حقيقيًا.

مراجعة: الشخصيّات المعقّدة

غالبًا ما تملك الشخصيّات المثيرة للاهتمام قيمتين و/أو رغبتين متضاربتين، والخيار الذي تقوم به يساعد القارئ على معرفة الهوية الشخصيّة والمعتقدات. وموقف الشخصيّة من خيارها لا يقلّ أهمية هو أيضًا. ويجب أن تكون الخيارات الصغيرة منسجمة مع الخيارات الأكثر أهمية التي تقوم بها الشخصيّة لاحقًا في الرواية وأن تهيئ لها أحيانًا.

أفرغ خيارات الشخصيّة في قالب مسرحي من خلال أفعالها وأفكارها والمؤشرات العاطفية الجسدية والحوار. كما أنّ مقتطفات من القصّة الخلفية تساعد القارئ على فهم تلك الخيارات. ويساعد التفسير على توضيح تضارب القيم لدى الشخصيّة إن أعددت له بالمشاهد المسرحية وإن احتوى على نظرة جديدة لا يمكن نقلها بالمَشاهد المسرحية وحدها.

وحين تشعر الشخصيّة بعاطفتين متزامنتين تجاه شخصيّة أخرى أو حدث معيّن، غالبًا ما ينجح المؤلّف إن وضع كلاًّ من العاطفتين في مشاهد متتالية. ويمكنه أيضًا إظهار العاطفتين في المشهد نفسه. ولكنّ هذه الطريقة هي أكثر صعوبة، وتحتاج إلى أن تكون أسباب كلّ عاطفة قد صوّرت مسبقًا في مشاهد مسرحية كي تبدو مقنعة. مع ذلك، يجب على التناقضات الداخلية للشخصيّة ألاّ تكون مبالغة إلى حدّ عدم اقتناع القارئ بالمشهد.

ومن شأن السيرة العاطفية لكلّ شخصيّة رئيسة أن تساعد على توضيح فكرتك عن قيم ومعتقدات تلك الشخصيّة.

سيرة عاطفية موجزة

الاسم:

سمِّ ثلاثة أو أربعة أشياء تقدّرها هذه الشخصية كثيرًا في الحياة. (مثلاً النجاح، المال، العائلة، الله، الحبّ، النـزاهة، السلطة، السلام والهدوء).

ما هي أكثر الأشياء الثلاثة التي تخشاها هذه الشخصية؟

ما هو الموقف الأساسي لهذه الشخصية تجاه الحياة؟
(مثلاً "كلّ شيء يكون عادة على ما يرام" أو "المشاكل تُحلُّ بمفردها" أو من الأفضل عدم توقّع شيء تجنّبًا للخيبة"...).

ماذا تحتاج هذه الشخصيّة إلى معرفته عن شخصية أخرى لتعتبرها "إنسانًا جيّدًا" ولتكون جديرة بالثقة؟

ما هي أكثر الأشياء التي تسبب لها الألم؟

ما هو أجمل مل يمكن أن يحدث لها بنظرها؟

ما هي الكلمات الثلاث التي يمكن أن تصف بها نفسها، أكانت دقيقة أم لا؟

ما مدى دقّة وصفها الذاتي؟ ____________

ما هي المنظمة التي تجسّد قيمها؟

هل تنتمي إلى هذه المجموعة؟ ____________ لِمَ لا؟

التمرين 1

دوّن أسماء ثلاثة أشخاص حقيقيين تعرفهم جيّدًا. اذكر أمام اسم كلّ منهم أربعة أشياء على الأقلّ يقدّرونها. حاول تخيّل مشهد مسرحي لكلّ منهم يناسب رواية خيالية، وتتضارب فيه واحدة أو أكثر من قيمه. مثلاً، إن شهدت أختك على جريمة قتل، قد تتعارض رغبتها بحماية أطفالها مع رغبتها بالقيام بواجبها والشهادة في المحكمة. ما هي القيمة التي سيختارها كلّ منهم؟

التمرين 2

اختر قصّة تعرفها جيّدًا. اذكر شخصيّتين أو ثلاث شخصيّات رئيسة. هل تعاني إحداها من صراع بين اثنتين من قيمها أو رغباتها في القصة؟ في هذه الحالة عيّن المشاهد التي يظهر فيها ذلك ثمّ اعثر على المشهد الذي تختار فيه الشخصيّة بين الرغبتين وقم بدراسته. كيف يبرز المؤلّف الصراع الداخلي؟

التمرين 3

اذكر ثلاث قيم تعتقد بها. هل يمكنك تخيّل حالة تدخل إحداها في الصراع مع الأخرى؟ أيّهما تختار؟ هل ثمّة قصّة قد ترغب بكتابتها هنا؟

التمرين 4

اكتب رسالتين قصيرتين من جنديين في الحرب إلى أهلهما واختر الحرب التي تريدها. كلاهما متطوّعان، ولكنّ موقف أحدهما إيجابي، ويشعر بأنّه قام بالخيار الصحيح على الرغم من صعوبته، فيما يشعر

الجـــندي الآخر بالمرارة والندم. كيف يحدّد موقف كلّ منهما تفاصيل رسالته؟

التمرين 5

اكـــتب عن جدال بين أبٍ وابنه المراهق صعب المراس. حاول أن تظهر أنّ الأب يشعر بعاطفتين مختلفتين على الأقلّ تجاه ولده. استعمل الحـــركات وردّ الفعـــل الجسدي والأفعال والأفكار والحوار باستثناء التفسير. اجعل القالب المسرحي ينقل هذا التعقيد للقارئ.

الفصل الخامس

تصوير تغيّر الشخصيّات

بالإضافة إلى تعدّد العواطف في وقت معيّن، يمكن لبعض شخصيّاتك أن تتغيّــــر في القصة. في الفصل الأولّ، اعتبرنا الشخصيّات التي تتغيّر قيمها وأحاسيـــسها أنّهـــا متغيّـــرة. وثمّة شخصيّات أخرى قد لا تتغيّر بشكل ملحـــوظ، إلاّ أنّ دوافعهـــا تتغيّـــر مـــع تطـــوّر أحداث القصّة. ويمكن للشخصيّات المتغيّرة والثابتة على السواء أن تملك حوافز تصاعدية.

فالشخصيّات أربعة أنواع:

- شخصيّات لا تتغيّر أبدًا، لا على صعيد الشخصيّة ولا على صعيد الدافع، بل تبقى على حالها وتبقى رغبتها كما هي.
- شخـــصيّات تبقـــى شخصيّاتها الأساسية على حالها من دون أن تـــتطوّر أو تتغيّـــر خلال القصّة. إلاّ أنّ ما تريده يتغيّر مع تطوّر أحداث القصّة ("الدافع التصاعدي").
- شخصيّات تتغيّر عبر القصّة على الرغم من عدم تغيّر الدافع.
- شخصيّات تتغيّر عبر القصّة ويتغيّر دافعها.

ونظـــرًا إلى الارتباط الوثيق بين الشخصيّة والحبكة، سنسمّي هذه الأنواع الأربعة "نماذج الشخصيّة/الحبكة".

الشخصيّة الثابتة

تملك الشخصيّة أحيانًا دافعًا واحدًا عبر القصّة بأكملها فضلاً عن شخصيّة قوية لا تتغيّر كثيرًا. وجيمس بوند هو مثال جيّد على

ذلك. فهو ثابت يبدأ كشخص بالغ الدهاء، دمث وذكيّ وفي نهاية كـــلّ رواية من روايات إيان فليمينغ، يبقى بوند بالغ الدهاء، دمثًا وذكيًّا.

كمـــا أنّ دافعـــه لا يتغيّر. إذ توكل إليه مهمّة في بداية الكتاب، وهدفـــه العمـــل علـــى تنفيذها، وهنا تنتهي القصّة. خلال ذلك تطرأ أهداف مؤقتة (الهرب من التماسيح، حماية الفتاة) ولكنّها تشكّل جميعًا جزءًا من الحافز الأوحد.

ولا ينطـــبق ذلـــك علـــى المغامرات وحسب. ففي رواية جون شـــتاينبيك الكلاســـيكية *أوف مايس آند مان*، لا يتغيّر حافز البطلين جـــورج ولـــيني. فهما يريدان كسب ما يكفي من المال لشراء مزرعة صـــغيرة. كمـــا أنّ شخصيّتيهما لا تتغيّران: جورج هو المخطط الذي يتحمّل المسؤولية وليني هو الأخرق الذي يجلب المأساة لكليهما.

فـــإن كـــنت تكتب هذا النوع من الروايات، ينبغي عليك أن تقـــدّم لنا الشخصيّة والهدف بوضوح وفي مرحلة مبكرة من القصّة. بعد ذلك اكشف لنا الحكاية كي نعرف من هو البطل ولماذا يفعل ما يفعلـــه. هكذا تفسح المجال أمامنا (وأمامك أنت) كي تعقّد الأمور حول البطل.

مع ذلك تجدر الإشارة إلى أنّ الشخصيّة الثابتة ذات الهدف الثابت تشعر بأكثر من عاطفة واحدة في وقت واحد. فمن شأن جيمس بوند مـــثلاً أن يشعر بالانجذاب إلى إحدى "نساء بوند" من دون أن يثق بها، وغالـــبًا مـــا يكون ذلك لسبب وجيه. فإن شعرت إحدى شخصيّاتك بعاطفـــتين مختلفتين تجاه شخصيّة أخرى، استعمل التقنيات المذكورة في الفصل السابق كي تظهر ذلك في المشهد. ثمّ ارجع في المشهد التالي إلى الهدف الأساسي.

فبهذه الطريقة تبيّن لنا بأنّ الحالة الأساسية لم تتغيّر. فعلى الرغم من أنّ بوند مثلاً قد أقام علاقة مع إحدى النساء، إلاّ أنّها لم تغيّره جوهريًا. لم يتغيّر لا بشخصيّته ولا بدافعه نتيجة جاذبيّتها.

الحافز المتصاعد: العالم كهدف متحرّك

في نوع آخر من الروايات لا تتغيّر الشخصيّة في معتقداتها وشخصيّتها الأساسيتين، إلاّ أنّ ما تريده يتغيّر نتيجة لأحداث الكتاب.

وغالبًا ما تكون هذه الشخصيّات على نوعين: أبطال أو أشرار. يكون الأبطال عادة أشخاصًا رائعين من البداية ولا يتغيّرون لأنّ الكاتب لا يشعر أنّهم بحاجة إلى ذلك، فهم يجسّدون الفضائل التي يسعى إلى نشرها. ومن الأمثلة على ذلك شخصيّة جاين آير لشارلوت برونتي (*جاين آير*) وشخصيّة هاورد رورك لآين رانت (*ذا فاونتينهيد*).

فجاين هي فتاة مفعمة بالحياة، وصريحة، وشغوفة، وعلى خُلُقٍ حتّى عندما كانت طفلة. وهي تعتقد بكرامة جميع البشر، بمن فيهم أولئك الذين يحتلّون أسفل هرم السلطة الفيكتورية. ونرى ذلك منذ بداية الرواية حين تدافع عن نفسها أو عن صديقتها في المدرسة هيلين بيرن أو عن أيّ شخص يتعرّض لسوء المعاملة. وفي نهاية الكتاب تستمرّ في فعل ذلك.

ولكن حين تكبر جاين تتغيّر دوافعها المباشرة. في البداية لم تكن تريد سوى تحمّل قسوة عمّتها، ومن ثمّ المدرسة الداخلية التي أرسلتها إليها. بعد ذلك، تسعى إلى مركز تعليمي جديد لتوسيع آفاقها. ولاحقًا تغرم بمستخدمها، السيّد روشستر وتريده، إلى أن تكتشف حقيقته وتريد الهرب من منزله. يتبع ذلك المزيد من الدوافع.

وهاورد رورك، الذي يعتبر أكثر عزمًا وبطولية من جاين آير، لا يتغيّــر فعليًا هو أيضًا. بل يقوم من دون تردّد ويسمو فوق فشل وغباء بقــيّة العالم. وحافزه الأساسي هو تصميم أبنية تناسبه بغضّ النظر عن التأثيرات الخارجية التي تملي عليه تصاميمه، ثمّ يصبح هدفه التالي تدمير تلــك الأبنــية لأنّ البنّائين غيّروا أجزاءً من تصاميمه. ويحدث الأمران انطلاقًا من قناعة ثابتة وراسخة بتفوّقه.

فإن كانت الشخصيّة بطولية أساسًا، قد لا تريد لها أن تتغيّر. وفي هذه الحالة، عليك أن تؤلّف القصّة بالطريقة التالية:

- تحــاول الشخــصيّة أن تعيش حياتها ولكنّ العالم الخارجي يضع أمامها عقبة.
- تولّد العقبة حافزًا للشخصيّة: محاربتها، أو الهرب منها، أو تغييرها، أو التكيّف معها.
- يــؤدّي هذا الحافز الأوّل إلى نتيجة تؤدّي بدورها إلى حافز آخر (نتــيجة بحــث جــاين عن مركز تعليمي جديد، تلتقي بالسيّد روشستر).
- يواجه هذا الحافز عقبات...

وهــذا الــنموذج معــروف، ويدعــى أحــيانًا "نموذج الحبكة الكلاســيكية". (وهو ليس سوى واحد من النماذج الأربعة المذكورة ســابقًا). ويعــتمد نجاحه على شخصيّة قويّة ومثيرة للاهتمام، كما في نمــوذج "باباي". وحين تعثر على شخصيّة كهذه، ما عليك سوى أن تحدّد لها ظروفًا أوّلية ثمّ تغيّر حوافزها بحسب النتائج.

مــع ذلــك، وكمــا حدث مع نوع الشخصيّة الأوّل، يمكن للشخــصيّة اللامتغيّرة أساسًا أن تمرّ بعواطف متغيّرة أو متضاربة في أي لحظــة. فحــين يطلب جون ريفرز، قريب جاين آير، منها أن

تتزوّج به وترافقه إلى الهند في عمله الإرسالي، تعاني جاين من ردود فعل مختلطة:

> بالطبع (كما قال جون مرّة) ينبغي عليّ البحث عن عمل آخر في الحياة عوضًا عن ذاك الذي خسرته. أوليس العمل الذي يعرضه عليّ هو حقًا من أعظم ما يمكن للإنسان القيام به؟ أوليس، بجهوده النبيلة ونتائجه السامية، أفضل ما يمكنه ملء الفراغ الذي خلّفته العواطف الممزّقة والآمال المحطّمة؟ أعتقد أنّه ينبغي عليّ الموافقة، ولكنّني أرتعد من هذه الفكرة. للأسف، إن رافقت جون سأتخلّى عن نصف ذاتي.

وفي بقيّة هذا المشهد، ستشعر جاين بالخشية، والازدراء، والتواضع، والخوف، والتمرّد، والاحتقار، والألم. وهي مشاعر مختلطة بالفعل. ولكنّ شخصيّتها ومعتقداها الأساسية تبقى ثابتة: إنّها تريد أكثر من مجرّد زواج من دون حبّ، فهي تريد الحبّ.

ومقابل هذه الصورة البطولية، تملك بعض الشخصيّات الشريرة شخصيّات ثابتة ودوافع متغيرة. فهي تبدأ طمّاعة، أو شريرة، أو مدمّرة، وتنتهي على الحال نفسه. ويبقى ذلك صحيحًا سواء أنتصرت أو خسرت. ولكنّ دوافعها تتغيّر عبر الرواية أو تتوسّع، فتصبح أكثر طمعًا بأمور أكبر، أو تدميرية على نحو أخطر، أو تسعى إلى النجاح بخطط شريرة مختلفة، أو أكثر خطورة. وربّما تغيّرت حوافزها نتيجة لأحداث القصّة، كما هو الحال مع الأبطال.

هكذا، قد تسعى الشخصيّة الشريرة في البداية إلى سرقة سيّارة مدرّعة. تنجح في ذلك لكنّها تقتل ضابط شرطة في أثناء العملية. فيصبح هدفها الآن هو الفرار. في أثناء الملاحقة، يجبر المحقّق على إطلاق النار على ابن أخت الشخصيّة الشريرة الذي رفع في وجهه مسدّسًا. فيصبح لدى الشرير دافع إضافي، ألا وهو الانتقام من المحقّق. كما نرى، تولّدت الدوافع من أحداث القصّة ونتائجها.

شخصيّات متغيّرة مع دافع واحد

في كثير من الروايات، تتغيّر الشخصيّة الرئيسة بشكل ملحوظ. هنا، تملك الشخصيّة دافعًا واحدًا وتبذل جهدًا هائلاً لبلوغه كأولئك الــروّاد الذين خاطروا بكلّ شيء للهجرة إلى الغرب. ولكن خلال تحقــيقها (أو عـــدم تحقــيقها) لهذا الهدف، تتغيّر شخصيّتها و/أو معــتقداتها الأساســية. وغالبًا ما يكون هذا التغيّر في الواقع محور القصّة.

علـــى سبيل المثال، تملك امرأة شابّة دافعًا يتمثّل برغبتها بالخروج مـــن السجن. وتتولّد لديها هذه الرغبة من اللحظة التي سجنت فيها في الفصل الأوّل. وتنتهي الرواية حين تخرج من سجنها، أيًّا يكن السبب: انقــضاء مــدّة الــسجن، أو نجاحهـــا في الهـــروب، أو فوز محاميها بالاستئناف. ولكنّ هذه الشخصيّة متغيّرة، فبينما بقي هدفها هو نفسه، إلاّ أنّ تركيبة شخصيّتها/معتقدها تغيّرت.

مـــثلاً، نتـــيجة لاحتكاكها بزميلاتها السجينات تغيّرت من امرأة متعالية ومتعجرفة إلى امرأة تشعر بأنّها وبقيّة النساء سواسية. لقد تحوّل التكبّـــر إلى لطافة، والازدراء إلى صداقة. وخلال الوقت الذي كانت تعمـــل فـــيه على الخروج من السجن، كان السجن أيضًا يعمل على تغييرها.

وهنا ينبغي الحرص على تذكّر بعض النقاط الهامّة:

- ينبغـــي أن يأتي التغيّر نتيجة لأحداث الرواية. ألّف بالتالي أحداثًا يمكـــنها أن تؤدّي منطقيًا إلى تغيّر الشخصيّة بالطريقة التي تريدها. فقـــد قـــال دبليو. سومرسيت موغام حين سُئل عن سرّ الكتابة: "استنبط الأحداث". وما عناه هو أن تؤلّف الأحداث التي ستؤثر في شخصيّاتك بما يكفي كي تدفعها للتغيّر بشكل فعلي.

- ينبغـــي أن تتفاعل الشخصيّة عاطفيًا مع هذه الأحداث، وأن نرى هـــذا التفاعل من خلال استعمال جميع المؤشرات التي تحدّثنا عنها في الفصل الثالث.
- ينبغـــي لهذا التغيّر أيضًا أن يتمّ مسرحيًا. لا يمكن أن يقال للقارئ ببـــساطة: "أصـــبحت آبـــــي الآن تـــتعاطف مـــع زميلتها في الزنــــزانة"، بل ينبغي أن نرى هذا التغيّر من خلال قيامها بأشياء لم تعتدها من قبل، كتقديم المساعدة لزميلتها التي كانت تحتقرها أو قبول المساعدة منها. وهذا ما يعرف بالتأكيد، وهو أساسي لجميع الشخصيّات المتغيّرة.
- ينبغـــي اســـتعمال تأكيد أخير في نهاية الرواية كي تظهر بأنّ تغيّر الشخـــصيّة لم يكـــن مؤقتًا بل دائمًا. ويكون هذا التأكيد عادة عموميًا أكثر. مثلاً، عوضًا عن اكتفاء البطلة بمساعدة زميلاتها في الزنـــــــزانة على حلّ مشاكلهم اليومية، فإنّها تبذل بعد خروجها من السجن ما في وسعها لتحسين ظروف من هم داخله.

ويجـــد القرّاء هذا النوع من القصص مُرضيًا جدًّا. فالحافز الواحد يضفي على الكتاب وحدةً وتسلسلاً، كما أنّ الشخصيّة المتغيّرة ترضي الحاجـــة إلى الرواية من أجل إعطاء حكمة عن الحياة. ورواية السجينة تعطينا حكمة إيجابية: يمكن للناس أن يصبحوا أكثر لطفًا.

ولكـــن يمكنك استعمال هذا النموذج لإعطاء ملاحظة سلبية عن العالم. في هذه الحالة تتغيّر الشخصيّة ذات الهدف الواحد خلال فشلها في تحقيقه من البراءة والسذاجة إلى شخصيّة أكثر حزنًا وحكمة. وهذا مـــا فعلته إيديث وارتن في رواية *ذا هاوس أوف ميرث*. إذ تملك البطلة ليلـــي بارت الحافز نفسه خلال القصّة كلّها، وهو الزواج لأجل المال ولكـــنّها لا تنجح. وفي نهاية الرواية ونهاية حياتها على السواء، تجبرها

الأحداث على التغيّر، ثمّ تدرك أنّها كانت لتحصل على حياة أفضل لو أعطت الحبّ أهمية أكثر من المال. ولكنّ الأوان يكون قد فات.

وتنجح الشخصيّة المتغيّرة ذات الهدف الواحد أيضًا في القصص التي تحصل فيها الشخصيّة على ما تريده، ولكن يخيب أملها في أثناء ذلك. ويكون التغيّر في هذه الحالة على نوعين. في الأوّل تدرك الشخصيّة أنّها دفعت ثمنًا غاليًا لنجاحها في وقت قد تريد أو لا تريد أن تغيّر حياتها فيه. أمّا في النوع الثاني فهي لا تدرك ذلك أو لا تقرّ به على الأقلّ، ولكنّها تتغيّر لتشعر بالندم أو المرارة نتيجة لحصولها على ما اعتقدت أنّها تريده.

شخصيّات متغيرة ذات دوافع تصاعدية: من أنا، وماذا أريد الآن؟

هذا من أكثر النماذج الروائية تعقيدًا، إذ تتغيّر أهداف الشخصيّة ونظام شخصيّتها/معتقدها في أثناء القصّة. وهذا أمر مربِك بالنسبة إلى الشخصيّة، ويتمثّل هدفك بعدم إرباك القارئ هو أيضًا.

لنأخذ مثالاً على ذلك إنساين ويلي كايث في رواية هيرمان ووك، *ذا كاين ميوتيني*، عن الحرب العالمية الثانية الحائزة على جائزة بوليتزر. إذ يمرّ ويلي بتغيّر شخصي كبير خلال الحرب، كما تتغيّر حوافزه غالبًا:

- يريد ويلي تجنّب الخدمة العسكرية فينضمّ إلى البحرية.
- يريد ويلي تجنّب الواجبات الصعبة، فيحاول تجنّب السفن الخطيرة، ككاسحات الألغام.
- يريد ويلي الانتقال من كاسحة الألغام *كاين*.
- يريد ويلي الحفاظ على حياته على متن كاين بقبطانها كيغ الاستبدادي واللاعقلاني.

الحبكة وتغيّر الشخصيّة

وضع كثير من الكتّاب لوائح "شاملة" لتركيبات الحبكة الأساسية في الرواية. ففي عام 1945 نشر جورج بولتي كتابه *ستّ وثلاثون حالة دراماتيكية* الذي زعم فيه بأنّه غطّى جميع ما في الأدب، فيما حدّدت فئات أخرى وجود ستّة أنواع أساسية للحبكة أو اثني عشر أو خمسة عشر نوعًا. أمّا الكاتب روبرت هاينلاين فيرى بأنّه ثمّة ثلاثة أنواع فقط لأنّ الحبكة تنشأ من تغيّر الشخصيّة ولا يمكن للناس أن يتغيّروا إلاّ بثلاث طرائق:

- حبكة "لقاء الشاب بالفتاة" التي تتغير فيها الشخصية نتيجة تأثير شخصية أخرى في حياتها. ويمكن للشخصية المؤثرة أن تكون حبيبًا أو معلّمًا أو صديقًا أو طفلاً أو أيّ شخصية أخرى تنشأ معها علاقة عميقة. ومثال على ذلك قصّة الجميلة والوحش التي يتغيّر فيها الوحش بسبب قبول الجميلة به.
- قصّة "الخياط الصغير" التي تكتشف فيها إحدى الشخصيات في نفسها قوىً لم تكن تعرف بأنها تملكها (الخياط الصغير يقتل العمالقة في القصّة الخيالية).
- الحبكة ذات الحكمة التي تتغيّر فيها الشخصيّة لأنّها تختبر أفكارًا سابقة عن العالم في الحياة الواقعية. وغالبًا ما تصبح أكثر حزنًا ولكنّها أكثر حكمة. فالملك ميداس يكتشف بعد فوات الأوان بأنّ ذهب العالم بأسره لا يعوّض خسارته ابنته.

إن كان أيّ من هذه الدوافع يشعل خيالك، فإنّ تصنيفات هاينلاين تناسبك.

- يريد ويلي التخلّص من كيغ والانضمام إلى التمرّد.
- يريد ويلي تجنّب المحكمة الحربية والصرف المخزي من الخدمة.
- أخيرًا يريد ويلي أن يصبح ضابطًا بحريًا جيّدًا وأن يدافع عن وطنه قدر الإمكان.

يمكننا أن نرى من خلال هذه الحوافز المتغيّرة تغيّرات ويلي الداخلية. فينتقل من كونه أنانيًّا يبحث عن الطريق الأسهل إلى تحمّل واجب، لا بل والشعور بأنّ هذا الواجب يستحقّ التضحية.

فـــإن كنت تملك شخصيّة ذات دافع تصاعدي وتغيّرات داخلية، تمانينا. لديك شخصيّة قويّة لكتابة رواية طموحة. ولكن، كي لا تبدو التغيّرات اعتباطية، من الأهمية بمكان اتباع الإرشادات المذكورة آنفًا عن الشخـــصيّات المتغيّرة ذات الدافع الواحد، وينبغي أن تتمّ التغييرات في قالب مسرحي، وأن تنتج عنها أحداث مسرحية وتقترن بعواطف يمكن تصديقها، وأن يتمّ تأكيدها بأفعال لاحقة تقوم بها الشخصيّة.

تصوير الدوافع

بعـــدما تحدّثـــنا بالتفـــصيل عن كيفية وضع العواطف في إطار مسرحي، فلننتقل إلى مصدر تلك العواطف، ألا وهو الدافع.

مهمّـــتك ككاتب هي أن تحرص على أن يعرف القارئ ما هي أهـــداف الشخصيّات، أكانت أحادية أم متعدّدة. ومن الطرائق المناسبة لتحقيق ذلك:

- يمكن للشخصيّة أن تفكّر في هدفها كما فعلت جاين آير:

لـــم يحدث أيّ اتصال بيني وبين العالم الخارجي: قوانين المدرسة وعاداتها وواجـــباتها، ومفاهـــيم وأصـــوات وجمل ووجوه وملابس موحّدة، وأوامر وعـــداوات، تلـــك هي الحياة التي عشتها هناك. والآن أشعر بأنّ هذا ليس كافـــيًا، فقـــد تعـــبت مـــن روتين ثمانية أعوام في أمسية واحدة. أنا أرغب بالحرّية.

- يمكـــن أن يملى على الشخصية هدفها من الآخرين: "أيّها المحقّق، أنت مكلّف بقضية جريمة ريسلينغ".
- يمكـــن للشخصيّة أن تتحدّث عن هدفها مع الآخرين، كما فعل ليني وجورج في رواية *أوف مايس آند مان*:

"أنا أنسى بعض الأمور. أخبرني كيف سنكون".

"يومًا ما سنحصل على الرافعة معًا، وسيكون لدينا منزل صغير وبقرة وعدد من الحيوانات و...".

هتف ليني قائلاً: "ونعيش حياة سعيدة".

- ويمكن لآخرين أن يتحدّثوا عن أهداف الشخصيّة ليُسمعوا القرّاء عرضًا. وتنجح هذه الطريقة مع الشخصيّات غير الاستبطانية ولا كثيرة الكلام: "يحاول جاك جاهدًا الحصول على موافقة أخيه، ولكنّ كال يتجاهله".
- ويمكن للشخصيّة أن تظهر حافزها من خلال محاولتين أو ثلاث لتحقيق شيء ما، كلفت انتباه كال. وتعدّد المحاولات هو أمر ضروري للتأكيد بأنّه لا يتصرّف انطلاقًا من عادة، أو لياقة، أو قوانين، بل لأنّه يرغب بشيء ما.

وما من قاعدة لمعرفة أيّ من هذه التقنيات تناسب حبكة معيّنة. جرّب إحداها في روايتك، وإن بدت غير كافية لتوضيح الدافع، فأضِف طريقة أخرى.

التلاعب بالدافع وتغيّر الشخصيّة

من شأن كلّ ذلك أن يبدو مربكًا. فربّما واجهت صعوبة في التمكّن من استعمال الإطار المسرحي لإظهار الدافع والعاطفة والتغيّر وتأليف التفاصيل الملموسة لوصف الشخصيّات، والقيام بكل ذلك في الوقت نفسه (هذا من دون أن نذكر "تحوّلك إلى القارئ" لترى كيف تبدو القصّة بالنسبة إلى شخص آخر). غير أنّه ثمّة طريقة للإمساك بزمام الأمور. وهي تساعد في الواقع على السيطرة على كثير من عناصر الرواية، كالحبكة والقوس العاطفي.

تتمثّل هذه الطريقة في: كتابة مشهد تلو آخر.

لا يتحتّم عليك التفكير في الكتاب كلّه مرّة واحدة، ولا في القوس العاطفي، أو في الدوافع التصاعدية لستّ شخصيّات مختلفة. ليس عليك الآن سوى كتابة مشهد واحد. وكي تنجح في ذلك،

ينبغي عليك أن تعرف مسبقًا ما الذي يفترض بهذا المشهد تحقيقه.

فلنفترض بأنّك تكتب رواية السيّدة التي أوصت بستّة ملايين دولار لمستشفى بيطري. تجلس لكتابة المشهد الذي يعثر فيه ابن المرأة على نسخة من وصيّتها في مكتبها (النسخة الأصلية مع المحامي). يقرأ الابن الوصيّة. قبل أن تبدأ بالأحداث فكّر قليلاً في ما تريده من هذا المشهد. وإن كنت ممّن يحتفظون بلوائح، فدوّن ذلك. قد تشتمل أهداف هذا المشهد على:

- إخبار القارئ بمحتوى الوصيّة.
- إظهار الابن على أنّه طمّاع، وأناني، وغاضب.
- إعطاء دافع للابن: يريد أن يثبت بأنّ أمّه تفتقر إلى الأهلية القانونية كي يطعن بالوصيّة.

بعد أن حدّدت هدف المشهد، فكّر في كيفية وضع هذه النقاط في إطار مسرحي عوضًا عن التحدّث عنها وحسب. ماذا يمكن لهذا الشاب أن يفعل كي يظهر للقارئ ما يجري بداخله؟

دوّن الأفكار التي تدور في عقلك:

- يبعثر محتويات الغرفة بحثًا عن الوصية الأصلية.
- يعثر عليها ويقرأها. (أَعِد كتابة الوثيقة في نصّ الرواية).
- يركل القطة، ثم يرمي كرسيًا ويشتم.
- يهدّئ أعصابه - يخرج في نزهة، يحتسي شرابًا أو يدخّن سيجارة - وهو يفكّر في طريقة للطعن بالوصية. يقرّر إثبات عدم أهليتها ويدرك أنّه من الأفضل البدء بالإجراءات قبل أن يعرف أحد بأنّه قرأ الوصية.
- يعيد الوصية إلى مكانها ويعيد ترتيب الغرفة بعناية.

- يتّصل بالمحامي ليسأله إذا "تركت أمّه وصية"، وليعبّر عن قلقه مما "قاله الجيران" حول قصور أمّه العقلي.

أنت جاهز الآن لكتابة هذا المشهد وحسب، بحيث تركّز تمامًا على أفعال معيّنة وذات معنى ستطور أحداث الحبكة، وتصف الابن، وتهيئ للمشاهد القادمة.

وفي أثناء الكتابة، قد تخطر في بالك أفكار أفضل من تلك التي دوّنتها على لائحتك. في هذه الحالة، لا تتردّد في استعمالها. فاللائحة هي مجرّد دليل يساعدك على التركيز على الدافع والعاطفة والشخصيّة والحبكة.

لم يشتمل مشهدنا الافتراضي سوى على شخص واحد، بالإضافة إلى اتّصال هاتفي. ولكنّ معظم المشاهد تضمّ شخصين أو أكثر، وهذا يعني كثيرًا من الطرائق الأخرى لتوسيع الشخصيّة. وسندرس الإمكانيات الأخرى في الفصل التالي.

مراجعة: الأهداف المتغيّرة والعواطف

من الممكن أنّ تتغيّر المعتقدات الأساسية للشخصيّة وردود أفعالها خلال الرواية أو تبقى على حالها. وكذلك هو الأمر بالنسبة إلى الحافز الذي قد يتحوّل إلى هدف جديد بعد تحقيق الهدف القديم أو التخلّي عنه. وتقوم مهمّة الكاتب دائمًا على عرض الأهداف الأحادية والتصاعدية بوضوح كي يعرف القرّاء دومًا ما تريده الشخصيّة. أبرز هذه الحوافز من خلال الحوار، والأفكار، والحركة و/أو التفسير.

ينبغي أن تكون جميع التغيّرات التي تمرّ بها الشخصيّة نتائج مفهومة لأحداث القصّة. والشخصيّة التي تتغيّر بشكل حقيقي تحتاج إلى *مشهد تأكيدي*، يأتي عادة في نهاية الرواية لإظهار التغيّر الدائم على نحو مسرحي.

ومن شأن أيّ شخصيّة في مشهد معيّن أن تشعر بأكثر من عاطفة واحدة، حتّى وإن كانت أهدافها ثابتة. اتبع مشاهد العواطف المختلطة بمشهد مسرحي للدافع ليعرف القرّاء إذا كان قد تغيّر.

ويكمن سرّ السيطرة على العاطفة والحافز وتغيّرات الشخصيّة في كتابة مشهد تلو آخر. حدّد قبل الكتابة جميع ما ينبغي على المشهد تحقيقه لتتمكّن من تضمينه كلّ أهدافك، ولتشعر بأنّك تمسك أكثر بزمام المشهد.

التمرين 1

اختر واحدًا من الشخصيّات التالية: سارق مصرف، أو خاطف، أو بطل حرب، أو هارب من حرب، أو فقير يتزوّج بامرأة ثريّة. اكتب ثلاثة حوافز مختلفة يمكن أن تدفع الشخصيّة التي اخترتها لهذا العمل. أيّها يبدو أكثر إثارة للاهتمام لتكتب عنه؟

التمرين 2

اختر شخصيّة ثانية من التمرين الأوّل وتخيّل شخصًا يرتكب هذا الفعل لسبب واحد قويّ. عدّد بعد ذلك ثلاث نتائج محتملة لعمله. هل يمكن لأيّ منها أن يؤدي إلى تغيّر في الحافز؟ إلامَ؟

التمرين 3

فكّر في شخص في حياتك تشعر تجاهه بعواطف مختلطة. اكتب الأحاسيس التي تشعر بها ثمّ فكّر في كيفية التعبير عنها: الأفعال التي تقوم بها، وما تقوله له، وما تفكّر فيه، وكيف يتفاعل جسدك مع هذه الأحاسيس. هل عبّرت يومًا عن العاطفتين معًا وأنت تشعر بهما؟ هل

ترسل "رسائل مختلطة"؟ كيف؟ (ملاحظة: لا يهدف هذا التمرين إلى علاج ذاتي بل إلى إظهار التعقيد البشري كي تتمكّن من تصويره في الرواية).

التمرين 4

فكّر في شخص تعرفه تغيّر فعلاً بشكل واضح خلال معرفتك به. كيف تعرف بأنّه تغيّر؟ ما هي الأفعال التأكيدية التي أثبتت لك ذلك؟

أجب الآن عن الأسئلة نفسها بالنسبة إلى شخصيّتك الخيالية المفضّلة.

التمرين 5

فكّر في شخص تتمنّى لو يتغيّر. ما هي الأفعال التأكيدية التي تقنعك بهذا التغيير؟

الفصل السادس

أبطال الأنواع الروائية؛ من العشّاق إلى روّاد السفن الفضائية

تشتمل الأنواع الروائية التي تشكّل عمومًا معظم المبيعات الروائية على الألغاز، وقصص الرعب، والقصص الرومانسية، وقصص الغرب الأميركي والخيال العلمي. وهذه الفئات التي تحتلّ أقسامًا خاصّة بها في المكتبات تسوِّق جزئيًا للاختراعات. وقد يشتمل اللغز مثلاً على قصّة رومانسية بين الشخصيّات الرئيسة. ورواية من "الاتجاه الأدبي السائد"، مثل رواية آن باتشيت *بيل كانتو*، الحائزة على جائزة بين/فولكنر تتمحور حول قصّة الرهينة، وهيَ الأكثر استعمالاً في قصص الرعب. وغالبًا ما يشتمل الخيال العلمي على ألغاز لحلّها. في الواقع نادرًا ما يهتمّ الكتّاب بالتصنيف، على عكس الناشرين.

بالتالي فإنّ شخصيّات الأنواع الروائية هي شخصيّات قبل أيّ شيء. ما يعني بأنّ كلّ ما سبق ينطبق عليها: بعضها ثابتة وبعضها متغيرة، منها شخصيات تملك حافزًا واحدًا وأخرى تملك حوافز مركّبة، ولديها جميعًا قصص خلفية ومساكن وعائلات في مكان ما. وكتابة نوع روائي لا يمنع أبدًا ابتكار شخصيّات متعدّدة الأبعاد ومثيرة للاهتمام.

غير أنّ النوع الروائي يفرض متطلّبات ومشاكل إضافية. إذ يتوقّع المحرّرون والقرّاء على السواء أمورًا محدّدة من الأنواع الأدبية المفضّلة

لـــديهم. فالمـــرأة الــــتي تخـــتار قصّة رومانسية تريد أشياء معيّنة من الشخـــصيّات في الكـــتاب الـــذي اشترته. ومعرفتك بهذه التوقعات تـــساعدك على ابتكار الشخصيّات التي ترغب تلك القارئة - أو قارئ اللغز أو رواية الخيال العلمي - بقضاء أربعمئة صفحة معها.

الروايات الرومانسية: أحبّك بطريقة خاصّة

تـــشكّل الروايات الرومانسية تجارة هامّة. فهي تحتلّ 55 بالمئة من المبـــيعات الروائية، أي ما يعادل أكثر من مليار دولار في السنة. فكثير من الناس يريدون القراءة عن الحبّ.

ومـــن بـــين مخـــتلف الأنواع، يحصل الكتّاب الرومانسيون على الإرشادات الأكثر وضوحًا من الناشرين بخصوص الشخصيّة. إذ ينقسم الحقـــل الرومانـــسي، كغـــيره من الأنواع الروائية، إلى أنواع ثانوية: التـــشويق الرومانسي، والرومانسية المعاصرة، ورومانسية فترة الوصاية علـــى العـــرش، والرومانسية الحسية، والكثير غيرها. ويكمن السرّ في ابـــتكار شخصيّة رومانسية ناجحة في معرفة ما يريده القراء من النوع الثانوي المفضّل لديهم.

علـــى سبيل المثال فإنّ روايات فترة الوصاية على العرش (بين عامي 1811 و1820، حين كان الملك جورج الرابع وصيًا على والده المجنون) لم تـــشتمل علـــى الإطـــلاق تقريبًا على فقرات تصوّر مشاهد إباحية لأنّ الشابات المحترمات في تلك الفترة كنّ يلتزمن بالحشمة. (إن رغبت بكتابة روايـــة رومانسية إباحية خلال فترة الوصاية على العرش في بريطانيا، فإنّه يعـــاد تـــصنيفها كرواية تاريخية). لذلك فإنّ بطلة الرواية الرومانسية لهذه الفتـــرة تتميّـــز بحضور البديهة، ومن هنا تعتبر روايات فترة الوصاية على العرش من أكثر الأنواع الرومانسية الثانوية ذكاءً وسرعة بديهة.

بالإضافة إلى الأنواع الثانوية، يضع الناشرون سمات أو خطوطًا لمتطلّباتهم الخاصّة المتعلّقة بالشخصيّة. فهارلكوين مثلاً تريد "بطلات مستقلاّت وجريئات" في إطار معاصر، وأبطالاً "جذّابين إلى حدّ يسلب العقول ويفوق الطبيعة". وهذا المكان لا يناسب قصة رومانسية بين فتاة لطيفة عادية بدينة وذكيّ الصف.

وأفضل طريقة لتحديد السمات المطلوبة هي الاتصال مباشرة بالناشر. وتكون هذه المعلومات أحيانًا مفصّلة إلى حدّ تحديد السنّ والحالات. ولكن، تملك جميع بطلات الروايات الرومانسية تقريبًا ثلاث مميّزات:

- هنّ جميلات أو على الأقلّ جذّابات جدًّا. فمعظم قرّاء الروايات الرومانسية هنّ من النساء، وهذا النوع من الروايات يعمل على إرضاء الخيال وتمثّل القارئ بالشخصيّة. وتريد القارئات التمثّل بشخصيّة جذّابة الشكل.
- هنّ نساء على خُلُقٍ. فبطلات الروايات الرومانسية قد يرتكبن الأخطاء أو يتّخذن قرارات غير سديدة، ولكنّهنّ على خُلُقٍ أساسًا. وقد تناسب المغامرات اللاأخلاقية بطلات الرواية الرومانسية التاريخية (مثل رواية كاثلين وينسور، *فور إيفير آمبر*) ولكن ليس الرواية الرومانسية المعاصرة. ابتكر بالتالي شخصيّات تحاول القيام بالأمور الصحيحة.
- هنّ عازبات. فقرّاء الروايات الرومانسية لا يوافقون على الخيانة.
- هنّ مهتمّات بشيء آخر إلى جانب الحبّ. فالرومانسية تحدث لهنّ وهي ليست الدافع الأساسي. ينبغي أن تبدأ البطلة في الكتاب بهدف محدّد: أن تدير مزرعة، أو أن تصبح طبيبة، أو أن تدير حملة لعضو مجلس شيوخ في الولايات المتحدة، أو أن تكون أفضل معلّمة حضانة.

- ينبغي عليها أن تكون محبّبة لأنّ البطل سيحبّها في النهاية. فالروايات الرومانسية تنتهي دائمًا نهاية سعيدة ويريد القارئ أن يعرف بأنّ الشخصيّات تستحقّ ذلك.

الروايات الرومانسية 2: الشخص المغرم

بهذه المعطيات، يمكنك ابتكار بطلة رومانسية ناجحة بنفس الطريقة التي تبتكر بها الشخصيّات الأخرى. ابدأ بالعناصر الأساسية: اسمها ونشأتها وملابسها. ينبغي أن يقودك ذلك إلى المكان الذي أتت منه. اجعل قصّتها الخلفية تنسجم مع ما تريده الآن. مثلاً، ربّما نشأت في مزرعة وتريد الآن إدارة مزرعة. أو قرّرت في سنّ مبكرة أن تصبح طبيبة بتشجيع من عائلتها التي تنتمي إلى طبقة غنية ولكنّها تشكّ الآن في ما إذا كانت كلية الطب تناسبها فعلاً.

ما إن تتضح الحالة الأساسية في ذهنك، حاول أن تضع نفسك في مكانها. بماذا تشعر هي حيال وضعها؟ كيف تعبّر عن مشاعرها: بشغف ناري أم بلباقة ولطف؟ لمن يمكنها إظهار هذه المميزات قريبًا، ويستحسن في المشهد الافتتاحي؟

حوّل انتباهك الآن إلى البطل. كان يُطلب منه في الماضي أن يكون "أكبر، وأغنى، وأطول من البطلة". ومع أنّ هذه المتطلّبات لم تعد محتّمة بقدر ما كانت عليه، إلاّ أنّه ينبغي أن يكون شخصًا تحبّ القارئة أن تغرم به. بالتالي يجب أن يتحلّى بالمميزات الخمس التالية:

- أعزب
- مثير
- لطيف (مع أنّ هذه الصفة قد لا تكون ظاهرة في البداية)
- ذكيّ

- مرتاح ماديًّا، هذا إن لم يكن ثريًا

لابتكار هذا الرجل المرغوب، ابدأ بحالته. ينبغي أن تجعله الحالة يتورّط بشكل طبيعي مع البطلة أو يتصادم معها. فإن كانت ترغب بشراء مزرعة، ينبغي أن يكون المالكَ الذي يرفض البيع أو مالك مزرعة مجاورة يريد الأرض لنفسه. وإن كانت ابنة ثريّ ضائعة منذ وقت طويل، كما في رواية جوديث ماكنوت *نايت ويسبرز*، يمكن للبطل أن يكون جار الأب الثري المرتبط بشقيقة البطلة من أبيها.

فحالة البطل لا تحدّد الحبكة وحسب بل توحي ببعض من مميزاته الخاصة. فمالك المزرعة يكون على الأرجح رجلاً يعمل بجدّ، ويحبّ الطبيعة، ويرتدي ملابس عملية، ويهتمّ بالماشية أكثر من الباليه (مع أنّه من المثير للاهتمام أن يغرم براقصة باليه). والهدف هنا هو ابتكار شخصية فريدة ولكن ليس على نحو مبالغ فيه. إذ ينبغي لملايين النساء أن يكنّ قادرات على الوقوع في غرامه، وهذا ما لن يحدث إن كان شديد التطرّف.

باختصار، يجب أن يبتكر الكاتب الرومانسي شخصيّات أوّلية ولكنّها ليست بعيدة جدًّا عن المثالية، فمن شأن ذلك أن يشكّل تحديًا هامًا، لذا فكّر جيدًا قبل أن تبدأ روايتك.

الألغاز

يضمّ اللغز، شأنه شأن الرواية الرومانسية، فئات ثانوية عديدة بما فيها، الإجراءات البوليسية، وقصص الدراما القضائية، والتجسس، والألغاز التاريخية، والألغاز الخفيفة التي يكون المحقّقون فيها هواة. وتنوّع الفئات يؤدي إلى تنوّع كبير في الشخصيّات. فالآنسة ماربل لا

تــشبه سطحيًا المحققين الكلاسيكيين أمثال سام سبايد أو المحقق الخاص الحــازم ديــريك سترينج في رواية جورج بيليكانو. غير أنّه ثمّة بعض الخصائص المشتركة في العمق.

فجمــيع الألغاز تتعلّق بحلّ جريمة، ويتمّ في معظمها تقريبًا كشف ملابسات الجريمة والقبض على مرتكبها. وفي بعض الاستثناءات، كما في روايــة توماس بيري الحائزة على جائزة إيدغار، *ذا باتشرز بوي*، لا يتمّ القبض على المجرم، ولكنّ المحقّقين يبذلون ما في وسعهم على الأقلّ. وتقــول كاتبة القصص الغامضة الناجحة كلاوديا بيشوب (*أيه بوريه أوف بويزن*): "يقرأ الناس الألغاز لأسباب متنوّعة، أحدها أنّها مطمئنة عــادة. فمعظم تلك الروايات تؤكّد قيمة أخلاقية: الجريمة سيئة، وإن ارتكبــتها، فستدفع الثمن. وعادة تنتصر العدالة، وإن لم ينتصر القانون دائمًا".

وهذا ما يتوقّعه القرّاء. ولكن ثمّة استثناءات بالطبع مثل توم ريبلي في روايــة باتريــسيا هايسميث (*ذا تالنتيد ماستر ريبلي*) الذي ينجو بفعلــته عدّة مرّات. مع ذلك، تنتهي معظم القصص الغامضة بالقبض علــى المجرم، وهذا من شأنه أن يسبّب المشاكل للكتّاب. فبما أنّ هذا النوع يتطلّب فوز الأخيار، فمن الممكن للغز أن يعيق تطوّر الشخصيّة، لا سيّما إن كان الكتاب جزءًا من سلسلة من القصص. فنحن لا نريد أن يــصبح المحقّق نيرو وولف في روايات الكاتب ريكس ستوت فجأة رشــيقًا ودمث الأخلاق، ولا نريد أن تتعلّم ستيفاني بلوم بطلة جانيت إيفانوفيــتش كيف ترتدي ملابسها بذوق رفيع. في الواقع نحن لا نريد عــادة للمحقّقين في الروايات المتسلسلة أن يتعلّموا شيئًا على الإطلاق، ومعظــم الألغــاز تكتب ضمن روايات متسلسلة. فلو حدث ذلك، فسيتغيرون، ونحن نريد أن نقرأ عنهم كما هم.

وهـــذا من شأنه أن يحدّ الكاتب. فإن لم تتغيّر شخصيّاته الرئيسة بـــشكل ملحـــوظ، فـــسيتحتّم عليه إيجاد طرائق أخرى ليبقيها مثيرة للاهتمام.

والواقـــع، إنّ تغيير شخصيّات الروايات الغامضة بشكل جذريّ سيؤدي إلى جعلها أقرب إلى الكاريكاتور. إلاّ أنّ الكاتب الجيّد يتجاوز ذلك. فثمّة عدد كبير من الروايات الغامضة التي تضمّ شخصيّات مثقّفة ومـــركّبة. وكما هو الحال مع الرواية الرومانسية، فإنّ تلك القيود قد تشكّل تحدّيًا لابتكار شخصيّات لا تُنسى.

ومن الأمثلة على ذلك أندرو دالزيل، المحقّق في روايات الكاتب ريجيـــنالد هيل. إذ يبتكر هيل من خلال الوصف البارع بطلاً يجسّد تناقـــضات الناس الحقيقيين: عنيف وحسّاس على السواء، سياسي قـــاسٍ يتمتّع بحسّ قويّ بالعدالة. أضف إلى أنّ دالزيل والمقرّبين منه يتطوّرون عبر السلسلة. ويجدر بكاتب الروايات الغامضة الطّموح أن يقرأ كتب هيل ليرى كيف يبتكر هذه الشخصيّة الكاملة ضمن قيود السلسلة.

وفي ما يلي الميّزات التي ينبغي أن يتحلّى بها بطل اللغز استنادًا إلى توقّعات قارئ هذا النوع الأدبـــي:

- علـــى الشخـــصيّة أن تكـــون فضولية. فالأشخاص ذوو العقول التقلـــيدية الذين لا يرغبون بتفحّص أفكارهم أو أفكار غيرهم، لا يحلّـــون الجرائم (لهذا السبب لا يتحوّل معظم رجال الشرطة إلى محقّقين). وينبغي أن تتجاوز اهتمامات الشخصيّة شؤونها الخاصة لتقوم بتحقيق، وأن تكون مرنة بما يكفي لسلوك اتجاهات جديدة. وينطـــبق هـــذا خصوصًا إن كان البطل هاويًا، وإلاّ، لِمَ لا يترك القضية للشرطة ويبقى خارج الموضوع؟

- علـــى الشخـــصيّة أن تكون مستقلّة ومعتمدة على ذاتها إلى حدّ معقـــول. فالأشـــخاص الاتكالـــيون لا يقومون بحلّ الجرائم بل يتوقّعون من غيرهم القيام بذلك.
- إن كانـــت الشخصيّة هاوية، فسينبغي أن يكون لديها حافز مقنع لتولّي هذا البحث. ما هو المهدّد لدى البطل: حياته، أو عائلته، أو منـــزله، أو سمعته؟ هل ثقته ضعيفة بقدرة القيّمين على القانون في منطقـــته تولّـــي هذه القضية؟ ولماذا؟ أهو متكبّر جدًّا ليعتقد أنّه يـــستطيع حلّهـــا علـــى نحو أفضل؟ هل يملك معلومات معينة لا يملكـــونها؟ هـــل صـــدف أن وجد نفسه مسؤولاً عن حلّ هذه القضية؟ فصحيح أنّ قرّاء الروايات الرئيسية متسامحون إزاء بعض التفاصيل غير المعقولة، كأن يقوم مدرّبو الكلاب بحلّ ستّ جرائم متتالية، ولكنّهم ليسوا ساذجين تمامًا. أنت بحاجة إلى حافز منطقي لتورّط هذا الشخص بالقضيّة.
- إن كانـــت الشخصيّة محترفة، فإنّ هذه الميزة تسقط عنها: اعرف مـــيدانك. فقـــرّاء الروايات الغامضة يميلون إلى قراءة الكثير منها، ويعرفون بالتالي نظام مكتب التحقيقات الفيدرالية والقيود القانونية المفروضـــة على المحقّق الخاص، والسلطات القضائية التي يتمتّع بها رجـــال الشرطة. فهم يعرفون أنّ التنصّت على مكالماتك الهاتفية وأنـــت تتحدّث مع شخصٍ لا يعرف ذلك، هو عمل قانوني في نـــيويورك، ولكـــنّه ليس كذلك في ميريلاند. ويعرفون أنّ وكيل مكتب التحقيقات الفيدرالية يملأ استمارة تحت رقم 302 في كلّ مقابلـــة أو مراقبة. ينبغي عليك أن تعلم أنت أيضًا هذه التفاصيل، وإلاّ فلا تبتكر شخصيّة بوليسية.

تنفيذ القانون والعصر الإلكتروني

من مخاطر كتابة الألغاز وقصص الرعب هو أن تكون قديمة العهد. فإن كنت تكتب عن أبطال على نموذج سام سبايد والروايات الأولى لإيد ماكباين، فإنّ رواياتك لن تكون مقنعة، لأنّ إجراءات تنفيذ القانون تغيّرت منذ الخمسينيات، فما بالك بالثلاثينيات. صحيح أنّ المراقبة والاستدلال والتحقيق لا تزال موجودة، ولكن الكومبيوتر يُستعمل في كلّ شيء بدءًا من تتبّع السلاح إلى تحديد موقع الجريمة. ولتكون الشخصيّة مقنعة، عليها أن تبحث بانتظام في قواعد المعلومات وأن تعرف أنت ما هي المعلومات المتوفّرة لديها. وهذا ما يتطلّب بحثًا تحضيريًا عميقًا من قبلك:

- يحتوي مركز المعلومات الوطني للجريمة على قاعدة معلومات هائلة من قبل مكتب التحقيقات الفيدرالية، ويضمّ معلومات عن الجرائم، والبصمات، والكفالات غير المدفوعة، والمستندات، والأملاك المسروقة. ولا يُسمح بإجراء الأبحاث سوى للموظّفين في مجال تنفيذ القانون، ولعدد من المنظمات التي تملك توكيلاً فيدراليًا.
- تتوفّر قواعد معلومات عن كلّ شخص تقريبًا تعطى للجواسيس المجازين، والمحامين، والوكالات الاجتماعية التي تدفع الرسوم.
- يمكن للبوليس السري الذي يبحث عن شخص مفقود أن يتحقّق من قواعد المعلومات العامة في ملفّ الوفيات في الضمان الاجتماعي والمكتب الفيدرالي للمساجين، فضلاً عن المواقع الإلكترونية ومواقع الخدمة المدفوعة التي تعيد بيع المعلومات الهاتفية (وهي أحدث بكثير من دليل الهاتف الإلكتروني).

والهدف هو معرفة ما يمكن للشخصية أن تقوم به إلكترونيًّا قبل أن تغادر مكتبها. وهذا ما يساعد على جعل القصة مقنعة، وقد يوحي لك بمزيد من الأحداث ضمن الحبكة.

الألغاز 2: ماذا تعمل؟

تشتمل وظائف المهنيين في هذا المجال على شرطة البلدية (كالمحققين)، وعمدة البلدة، والمحقق الخاص، وعميل مكتب التحقيقات الفيدرالية، وفريق مسرح الجريمة... وبالطبع لا يفترض بهم جميعًا أن

يحققوا في الجرائم، ولكن إن أردت منهم القيام بذلك في روايتك يجب أن تكون لهم علاقات جيّدة وقدرة على الوصول إلى قواعد المعلومات الهامـــة. وهـــنا أيضًا عليك أن تتمتّع بمعرفة جيّدة بمتطلّبات وقيود هذه المهـــن. فالوظائـــف الـــتي يتولاّها المحققون الهواة في سلاسل القصص البوليسية الناجحة متنوّعة:

- عامل في مصبغة
- مسؤول عن حديقة
- مصفّف شعر
- صاحب فندق
- طاهٍ
- مستشار نفسي
- منظّم حفلات زفاف
- راقص
- عالم فلك
- صاحبة منـــزل
- مدرّس ثانوي
- جامع قمامة

... وأيّ مهنة أخرى قد تخطر في بالك. وهذا ما ينتج مشكلتين أمام الكـــتّاب. أولاً، لن تجد على الأرجح مهنة لم تستعمل مسبقًا للمحقّقين الهواة. وقد لا يرى الناشرون مجالاً لسلسلتين بوليسيتين بطلهما عامل في مـــصبغة. ومـــع أنّ الأمر يعتمد بالطبع على جودة الرواية التي تكتبها، اعلم أنّك قد لا تختار مهنة جديدة لبطلك بقدر ما كنت تتخيّل.

ثانيًا، بالنسبة إلى المحققين الهواة، فإنّ المهنة تحدّد ميدان الأحداث. أي أنّ البطل يحتاج إلى اكتشاف الجريمة وحلّها وهو يقوم بعمله المعتاد.

فالوسائل والدافع والفرصة تعود عادة إلى المجرم، ولكنّها تنطبق أيضًا على الهواة الذين لم توكل إليهم المهمّة من رئيسهم. هل ستسمح هذه الوظيفة للشخصية بالتورّط منطقيّا في الجريمة؟ هل ستسمح لها بالتنقّل بما يكفي لجمع الأدلّة أو الشهادة عليها؟ أم أنّ هذه الأخيرة ستأتي إليها؟ هل ستتيح لها مهنتها المساهمة في حلّ الجريمة؟ فكّر في هذه النقاط قبل أن تحدّد وظيفة البطل.

أخيرًا، وربّما هذا هو الأهمّ، فإنّ المهنة المثيرة للاهتمام قد تكون وسيلة سهلة لتجنّب الوصف الحقيقي. فقد يكون البطل ممثّلاً أو صانع تذكارات أو عازف مزمار في فرقة جاز، ولكن هذا ليس كلّ ما هو عليه. فعازفو المزمار يختلفون كثيرًا في شخصيّتهم شأنهم شأن أي مجموعة أخرى من الناس. لا تستعمل بالتالي الأوصاف الأولى التي تخطر في ذهنك عن عازف الجاز (ملابس برّاقة، ولا يمكن الاعتماد عليه، ومفلس) وتفترض بأنّك ابتكرت شخصيّة. فابتكار محقق هاوٍ جيّد يحتاج إلى العناية نفسها التي تعتمدها في وصف أيّ بطل آخر. من هنا فإنّ تشارلز باريس، المحقق الممثل في رواية سايمون بريد، هو أكثر من مجرّد ممثل: إنّه فاشل، ومضحك، وحزين لا يفقد الأمل أبدًا، يضحكنا ويثير سخطنا على السواء. والبطل ليس بالطبع هو الوحيد الذي يحتاج إلى وظيفة في روايتك. فمنذ بدايات هذا النوع الأدبي، غالبًا ما اشتمل اللغز على صديق حميم للمحقق السري: شارلوك هولمز والدكتور واتسن (السير آرثر كونان دويل)، أندرو دالزيل وبيتر باسكو (ريجينالد هيل)، سارة كيليام والأخت ميغ (كلاوديا بيشوب)، ديريك سترينج وتيري كوين (جورج بيليكانو). فالصديق الحميم يتيح للبطل مناقشة القضية مع شخص ما. كما أنّ الصديق يشكل متمّمًا لطيفًا لمهارات الشخصية الرئيسة أو شخصيتها. فبيتر باسكو هو نقيض جيّد

لدالــزيل الــدنيء والكئيب. باسكو يمتاز بالهدوء واللطف والإحساس المرهف.

قصص الرعب والغرب الأميركي: الرجال بالقبعات البيضاء

يــصوّر كلّ من هذين النوعين الأدبيين البطل نفسه: بطل خارق يقوم بأمور لا يمكن للناس العاديين القيام بها، ويمكنه التصدي للأشرار الــذين تحفــل بهم هذه الكتب عادة. ومن الأمثلة على ذلك شخصية جــيمس بوند للكاتب إيان فليمينغ الذي يتصدى لأخطر الإرهابيين، وشخــصية جــاك رايان للكاتب توم كلانسي الذي يقاوم الروس في الحرب الباردة، وأبطال لويس لامور الغربيون المختلفون الذين يتصدّون للخارجين عن القانون.

وبالطــبع لا يفتــرض بالروايات التي تتناول الغرب الأميركي أو قــصص الــرعب أن يكون أبطالها خارقي القدرات وأشرارها مفرطي الــدناءة. وبعــض من أفضل تلك الروايات ليس كذلك. فبطل قصة الرعب، *إينيغما*، لروبرت هاريس التي تحوّلت إلى فيلم سينمائي ناجح، هو عالِم رياضيات مرهق مَرّ بانهيار عصبــي بسبب الإجهاد، كما أنّه فاشل مع النساء. والخصوم في رواية *ذا هانت فور ريد أوكتوبر* للكاتب كلانسي ليسوا روسًا في غواصة نووية يسعون إلى تدمير الغرب، بل إلى الإضرار بالغرب. وبعض من أبطال لويس لامور الأكثر إثارة للاهتمام، مــثل صاحب المزرعة الفقير في "كابروك رانشير"، هم رجال عاديّون وليسوا على نموذج غاري كوبر للبطل الغربــي.

ولكن، حتّى في هذه القصص الأكثر تعقيدًا، ثمّة أشرار حقيقيّون في الخلفية: الخائن لجهود الحرب البريطانية في *إينيغما*، والروس الساعون إلى إيــذاء أبناء بلادهم في *ذا هانت فور ريد أوكتوبر*، والخارجون عن

القانــون الذين يحاولون سرقة مال صاحب المزرعة. وتستند الحبكة في معظم قصص الرعب والغرب الأميركي إلى أخيار ضدّ أشرار.

ومهمــتك ككاتـــب هي ألاّ تجعل الأخيار ذوي خير مطلق ولا الأشــرار ذوي شرّ مطلق، إلاّ إن كنت تكتب رواية لا تصدّق، كتلك التي تتناول أبطالاً لا يقهرون أمثال جيمس بوند وخصومه العجيبين، في هذه الحالة يكون كلّ شيء ممكنًا. ولكن إن لم تكن تكتب باروديا أو قصص رعب أو عن الغرب الأميركي، يستحسن ابتكار أبطال يملكون مــا يكفــي من نقاط الضعف البشرية ليبدوا حقيقيين، ويتيحوا بذلك للقــارئ التمثّل بهم كما يشتملون أيضًا على درجة أكبر من التشويق. فــإن كان الاستنتاج معروفًا بأنّ البطل لا يقهر، من أين يأتي التشويق؟ حتّى سوبرمان يؤذيه الكريبتونايت.

أمّا الشروط الأساسية لبطل قصة الرعب أو الغرب الأميركي، من الجنسين، فهي التالية:

- ينبغــي أن يتمــتع الــبطل بدرجة تماسك غير اعتيادية. فبعد أن يستسلم الجميع، يواصل البطل مسيرته.
- البطل وحيد عادة. يمكن لبطل الغرب الأميركي أن يكون له شريك أو صــديق، ولكــنّه في النهاية يواجه الشرير وحده. ويعمل العملاء الــسريون وحــدهم عــادة، على الرغم من وجود عدد كبير من الأشخاص الذين يملون عليهم تحركاتهم ويدعمونهم. وغالبًا ما ينتهي الأمر بالبطل، كما في رواية جون لوكاريه الكلاسيكية *ذا سباي هو كايم إن فروم ذا كولد*، بتحدّي من يفترض بأنّهم حلفاؤه.
- الــبطل يــسيطر على عواطفه. وذاك شرط ضروري لأنّ الناس سريعي التأثّر لا يمكن الاعتماد عليهم في الظروف الخطرة. وكما يقول إد تاكر في "كابروك راينشر" عن إحدى الأزمات:

فـــي حـــالات كهذه، يجدر بالبطل القيام بعمل واحد في الوقت نفسه وعـــدم المبالغة في القلق... ما من نباتات في المكان باستثناء بعض الأعشاب القصيرة ونبات المسكيت الذي يبلغ ارتفاعه ارتفاع الركبة، ولكننـــي أعدت ساق أبي إلى مكانها وقطعت نبات المسكيت بمقصّي وجبّرت ساقه بقدر ما كنت أعرف. أما هو، فجلس هناك طوال الوقت وهـــو ينظر إليّ بألم من دون أن تصدر عنه أنّة واحدة، ولكن أراهن على أنّ العرق كان يتصبّب من وجهينا.

- الـــبطل لـــيس ثرثارًا. فهو لا يلجم عواطفه وحسب، بل قليلاً ما يتحدّث في أوقات الحركة، حتّى وهو يعاني من الألم بسبب ساقه المكسورة مثلاً.
- الـــبطل واســـع الحيلة. فهو قادر على استعمال الموارد التي لديه، كتجـــبير ساق مكسورة بنبات المسكيت، أو الهرب من التماسيح بالزحف برشاقة من ظهر تمساح إلى آخر (جيمس بوند).
- للـــبطل مثُل عليا. وربّما كان ذلك أهمّ المتطلّبات التي يحتاج إليها هذا النوع من الشخصيات. فمن شأنه أن يكذب أو يغش أو يسرق أو يقتل حتّى، ولكنّه يقوم بكل ذلك لخدمة بلاده أو عائلته أو موطنه أو فكـــرته عـــن الحقّ. وحتّى إن لم يتقيّد بالشروط الأخرى (فبطل *إينـــيغما* يعـــاني مـــن فوضى عاطفية) إلاّ أنّ المثالية شرط أساسي. فبواسطتها نميّز بين البطل ذي العيوب والشرير ذي العيوب.

مـــا هـــو نوع الخلفية أو الشخصيّة الذي يولّد هذا السلوك؟ إنّ الإجابـــة عن هذا السؤال وتوسيع حدود الأجوبة التقليدية هو جزء من تحدّي كتابة قصة جيّدة.

قصص الرعب والغرب الأميركي 2: مشكلة الشرير

مـــا لم تكن تكتب مغامرة بسيطة أو باروديا أو قصصًا كوميدية، فإنّ الشرّ الخالص هو أقلّ إقناعًا حتّى من البطل النبيل الخالص. إذ تملك

الكائنات البشرية الحقيقية، حتّى الشريرة منها، أسبابًا لما تقوم به. ولو وضعت هذه الأسباب في إطار مسرحي، تصبح شخصيتك الشريرة أكثر إقناعًا. ولكن، حين يفهمها القارئ قد يتعاطف معها كثيرًا على نحو يخالف أهدافك.

وتلك هي المشكلة التي واجهها التلفزيون مع الفيلم الصادر عام 2003 الذي يروي سيرة أدولف هتلر. فمحاولة تفسير الأسباب التي جعلت من هتلر الإنسان الذي كان عليه حسّنت من صورته برأي بعض النقاد بحيث أصبحت أقلّ بشاعة ممّا ينبغي أن تكون عليه. وكقاعدة عامة، كلّما وضّحت تأثير الطفولة السلبية التي عاشتها الشخصيّة الشريرة، تَفهّمَها القارئ أكثر ووجدها أقلّ شرًّا.

بالمقابل، فإنّ عدم إعطاء أسباب لتصرّف الشرير على الإطلاق، وإن كانت غير منطقية، يجعله يبدو غير مقنع أو متخلّفًا. فلكل شخص تبريرات في ذهنه حتّى لأشنع الأفعال. وإظهار طريقة تفكير الخصم للقارئ، يجعله حقيقيًّا أكثر.

في *إينيغما* مثلاً فإنّ الشخص الذي يخون جهود بريطانيا لكشف رمز الغواصة الألمانية، يقوم بذلك بدافع الانتقام. فهو بولندي وقد اكتشف بأنّ روسيا أقدمت على ذبح ودفن جنود بولنديين، بمن فيهم والده وشقيقه. وقد عرفت القيادة البريطانية بالمجزرة ولكنّها أبقتها طي الكتمان كي لا تخسر حليفها الروسي. هكذا حاول البولندي الشابّ الذي يعمل في قاعدة حلّ الشيفرة في بيلتشلي بارك تقويض عملياتها. ودافعه مفهوم ويشكل في الوقت نفسه خيانة عظمى، كما أنّه يساعد على إضفاء تعقيد أخلاقي على الرواية.

إذًا، عليك أن تقرّر كم ينبغي أن تكشف من خلفية الشخصيّة الشريرة أو تفكيرها في قصّتك.

الخيال العلمي والفانتازيا: الضفادع والحدائق

ثمّـة طـريقتان لكـتابة روايـات جيدة في مجالي الخيال العلمي والفانتازيا، على حدّ قول الشاعرة ماريان مور: ضع الضفادع الحقيقية في حدائق خيالية، أو الضفادع الخيالية في حدائق حقيقية.

بالـتالي، فـإنّ لهذين النوعين الأدبيين نوعين من الأبطال. الأوّل شـبيه جـدًّا بالـناس المعاصرين - مركّب، وصلب، ومقنع، وحتّى "عادي" - يوضع في إطار خيالي: المريخ، أو سفينة فضائية، أو كوكب تعـيش عليه كائنات فضائية، أو سيرك. النوع الثاني هو بطل خيالي - قادر على التخاطر، أو كائن فضائي، أو امرأة من المستقبل البعيد ومن حضارة غريبة - يوضع في عالمنا. وفي هذه الحالة، فإنّ الإطار، المعاصر أو التاريخي، يشكّل جزءًا من التاريخ البشري "الحقيقي" ويكون مألوفًا أساسًا بالنسبة إلى القارئ.

ومـن الأمثلة على النوع الأوّل من الأبطال، فرانك تشاملرز في روايـة سـتانلي روبنسـون *ريد مارس*. فعلى غرار بقية شخصيات روبينسون المتنوعة، بَدا تشاملرز عاديًّا جدًّا في إطار معاصر. فتشاملرز هـو قائـد قوي يمتاز بمزيج من المثالية والغرور والاستياء ممّن يملكون امتيازات طبيعية أعلى مستوى. و"حديقته الخيالية" هي المريخ المستعمر؛ غـير أنّك تستطيع وضعه بسهولة في رواية عن الانتخابات الأميركية. فهو يبدو طبيعيًّا ومعاصرًا.

وفي بعـض الأحيان، تكون الحديقة الخيالية مجرّد تجديد واحد في عالمـنا. إذ تـصور روايـة دانيال كايز القصيرة بطلاً يدعى تشارلي غـوردون، وهـو شـاب لطيف ولكنه يعاني من تخلّف عقلي. وعالم تـشارلي يـشبه عالمنا إلى حدّ بعيد - وظيفة في مصنع، مدرّس، غرفة مستأجرة في منـزل - باستثناء طبـي واحد. إذ يخضع تشارلي لعملية

جراحية لمضاعفة ذكائه. وهذا كافٍ لتغيير عالمه على نحو كبير وتحويل الرواية إلى خيال علمي.

وفي الفانتازيا، تأتي رواية جين أويل الشهيرة *ذا كلان أوف ذا كايف بير* التي تروي أيضًا حكاية "ضفدع حقيقي في حديقة خيالية". إذ تتصرّف آيلا مثل أي امرأة أميركية في معظم الحالات، وهذا ما يجعل القارئ يفهمها ويستلطفها. وعالمها الخيالي هو الأرض ما قبل التاريخ، تقطنها حضارة نياندرتالية مفصّلة على نحو إبداعي. وها هي آيلا التي حملت حديثًا تمنح رجلاً حقًّا قبليًّا:

> جفلت آيلا. لقد نسيت أمر برود. لديها أمور أهمّ تفكّر فيها، كالأطفال الرضّع الدافئين، طفلها الرضيع الدافئ.

من هذه الأمثلة، يتّضح لنا أنّه ما من مواصفات ثابتة للنوع الأوّل من أبطال رواية الخيال العلمي أو الفانتازيا "النموذجية". وبما أنّ هذا البطل يمثّل عالمنا، حتّى وإن كان يقطن بعيدًا عنه، فإنّ الشرط الوحيد هو أن يبدو حقيقيًا قدر الإمكان وأن يضفي شيئًا من الواقعية على العالم الغريب المحيط به. ومهما يكن مزاجه أو طبعه أو مواصفاته، فإنّها ستنجح إن تمكّن الكاتب من ابتكارها بمهارة.

الخيال العلمي والفانتازيا 2: البطل الغريب

يملك النوع الثاني من أبطال الأدب الافتراضي مواصفات أكثر صرامة. فهذا هو "الضفدع الخيالي" الموضوع في إطار حقيقيّ: الدخيل، والمخلوق الفضائي، و"الآخر". ينبغي أن يكون هذا البطل بتعريفه مختلفًا عنّا اختلافًا كبيرًا.

فبطل رواية لي ذا جورنال أوف *نيكولاس ذا أميريكان* هو متقمّص خارق يعجز عن إسكات أفكار كلّ المحيطين به، وهي حالة تدفعه إلى

شـــفير الجنون. أمّا "حديقته" فهي واقعية وحقيقية: جزء رديء من مدينة معاصـــرة. وفي رواية الفانتازيا الضخمة *ذا لورد أوف ذا رينغس* للكاتب جـــيه. أر. أر. توكـــيين ثمّة عديد من الشخصيّات غير البشرية، ومجموعة كـــبيرة من الضفادع الخيالية. غير أنّ العالم الذي يتحركون فيه معروف، وهـــو إنكلتـــرا القديمة. فعلى الرغم من الأبراج الشاهقة والأقزام، إلاّ أنّ الإطـــار يـــتألّف عمـــومًا من هضاب وبساتين وأنهار وجبال وغيرها من الأماكن المألوفة التي تحتضن تلك الأحداث الخيالية.

هـــل يمكـــنك وضع مخلوق فضائي أو بطل خيالي في بيئة غريبة؟ نعم، ولكن ينبغي وجود شخصية رئيسة من عالمنا أيضًا، شخص مثلنا لإدراك الغـــرابة. هكذا فإنّ رواية ألدوس هاكسلي الكلاسيكية *برايف نيو وورلد* تصوّر مستقبلاً غريبًا عنّا كليًّا بأناسه المهندسين جينيًّا. ولكن الشخـــصية الرئيـــسة، جون الهمجي هي من عالمنا وهي من يدخلنا في الرواية لأنّها تعكس ردود فعلنا. من دونها، لما احتوت القصّة على أيّ شيء نتعرّف إليه ونرى أنفسنا فيه.

إن كان بطلك "ضفدعًا خياليًّا"، إليك بعض النصائح الهامة:

- يجـــب وصف البطل بالكامل. فنحن نستطيع تخيّل "امرأة سوداء متوسطة السن" (على الرغم من أنّ الصورة لن تكون مطابقة لتلك التي في خيالك ما لم تزوّدنا بمزيد من التفاصيل)، ولكننا لا نستطيع تخـــيل "مخلـــوق فضائي من غريلمال" أو "رجل من القمر معدّل جينـــيًّا" أو "مخلـــوق من مملكة الضياع قادر على تغيير شكله". بالتالي، كن محدّدًا.
- أرِنا ما يفعله البطل عوضًا عن وصف مميزاته. فالسلوك الاعتيادي يـــصف لـــنا الشخصيّة، كما أنّ القراءة مشوّقة أكثر من مقاطع العرض الطويلة.

- احـرص على أن يكون البطل متماسكًا. فمهما يكن سلوكه أو رغباته أو المجتمع الذي ينتمي إليه مختلفًا عن سلوك ورغبات ومجتمع البشر، يجب أن تكون هذه النواحي الثلاث متماسكة. على سبيل المثال، فإنّ المخلوقات الإمافروديتية في رواية أورسولا كيه. لوغوين *ذا ليفت هاند أوف داركنيس* يملكون قوانين موسّعة... ليحولوا دون أن يعيق تزاوجُهم السيرَ اليومي لشؤون المدينة.
- إن كان بطل رواية الفانتازيا يتمتّع بقوىً سحرية، ينبغي أن يكون السحر متماسكًا وناتجًا عن تخطيط جيّد. هل ولد بهذه القوى، أم يحتاج إلى التدريب للسيطرة عليها، أم كليهما؟ ما هي الظروف التي يصبح فيها السحر ممكنًا؟ أمّا إن فشل في استعمال قواه في الصفحة السادسة، فيجب أن يفشل أيضًا في الصفحة السادسة والعشرين ما لم تفسّر التناقض تمامًا وبشكل مقنع.
- إن كانت مخلوقاتك الفضائية مختلفة عنّا حقًّا، قد لا تكون مفهومة على الإطلاق (كما في رواية تيري كار الكلاسيكية ذا دانس أوف ذا تشاينجر آند ذا ثري). في هذه الحالة، يجب ألاّ تكون هي بطلة الرواية، بل أعطنا شخصية وجهة نظر بشرية لإرشادنا في قصّتك.

ويمكن لروايات الخيال العلمي والفانتازيا أن تركّز على حقائق بشرية هامّة من دون أن تقتصر على المغامرة والتأثيرات الخاصّة. ويكمن سرّ نجاح ذلك في ابتكار أبطال يهتم القرّاء لهم. فغالبًا ما ينجح الأدب المستقبلي من خلال الشخصيّات وليس الحبكة الموسّعة.

مراجعة: الشخصيات الأدبية

تحتاج الرواية الخيالية الأدبية إلى عناية في وصف الشخصيات لا تقلّ عن تلك التي تحتاج إليها الروايات ذات الاتجاه السائد، بالإضافة

إلى بعض المتطلبات الأخرى. وبما أنّ هذه الأخيرة تتغير بحسب النوع الثانوي، ينبغي على المؤلّف قبل كلّ شيء أن يكون على معرفة بالنوع الثانوي الذي يرغب بالكتابة فيه.

يجب أن يتمكن القارئ في الروايات الرومانسية من التمثّل بالبطل وتحقيق رغباته. بالتالي، يتعيّن أن تكون البطلة عادةً جذابة، وحسنة الأخلاق، وعزباء، ولطيفة، وتهتم بشيء آخر إلى جانب الرومانسية. أمّا البطل، فينبغي عليه أن يكون أعزب، ومثيرًا، وذكيًّا، وثريًّا، وحسن الطباع داخليًّا وإن بدا عكس ذلك في البداية.

وتهدف القصص البوليسية إلى إرضاء حاجتنا للنظام والعدالة. وكي يلاحق البطل القضية حتّى النهاية، ينبغي عليه أن يكون فضوليًّا ومستقلاً إلى حدٍّ معقول، ويمتاز بالقدرة على الاحتمال. ويحتاج المحققون الهواة إلى سبب منطقي للتورط في القضية. ولا يكون العمل مقنعًا إلاّ إن كان الكاتب على معرفة بالإجراءات والقوانين والثغرات المتعلقة بتطبيق القانون في تلك الحالة.

وتحتاج قصص الرعب والروايات التي تتناول الغرب الأميركي إلى بطل وشرير. ويكمن التحدي في عدم جعل البطل بالغ الخير، والشرير بالغ الشر، وإلا كانت القصة لا تصدق. بالتالي زوّد البطل بعيوب مع الحرص على أن يتمتع بقدرة على الاحتمال، وأن يكون واسع الحيلة، وقادرًا على كبح عواطفه، ومثاليًّا. كما يجب أن تكون للشخصية الشريرة أسباب لسلوكها، ذلك أنّ الشرّ المطلق لا ينجح في الباروديا.

ويحتاج الخيال العلمي والفنتازيا إلى الكتابة إمّا عن "ضفادع حقيقية في حديقة خيالية" (أشخاص يشبهون القرّاء في إطار غريب) أو "ضفادع خيالية في حدائق حقيقية" (أبطال غريبون في إطار مألوف

لدى القارئ). في الحالة الأولى، ابتكر شخصيّات يمكن للقرّاء التعرف إليها وتصديقها وربما حتّى التمثّل بها. أمّا في الحالة الثانية، فابتكر شخصيّات، وإن كانت غريبة، إلاّ أنّها متماسكة، يمكن تخيّلها تمامًا، موضوعة في إطار مسرحي عوضًا عن الوصف. وتحتاج الشخصيّات الخيالية الموضوعة في أُطر خيالية إلى إنسان *عادي* واحد على الأقلّ لإرشاد القارئ عبر ذلك العالم غير المألوف.

التمرين 1

اختر إحدى الروايات الرومانسية المفضلة لديك واملأ سيرة موجزة للبطل. إلى أيّ حد اكتملت السيرة؟ كيف تمكّن الكاتب من إعطائك كلّ تلك المعلومات: من خلال العرض، والحوار، والوصف، وأفعال الشخصيّات، أو الأفكار؟

التمرين 2

اختر مهنة عملت بها وتعرفها جيدًا. كيف يمكن لشخصية ما في هذا الظرف أن تشتبه بكيفية ارتكاب جريمة؟ ما هي المعلومات الخاصّة التي تملكها والتي قد تساعدها على ملاحظة تفاصيل فاتت الآخرين؟ هل توحي هذه المعرفة بمزيد من الأفكار للحبكة؟ هل تحب أن تكتب عن قصة كهذه؟

التمرين 3

اذكر خمس قصص بوليسية مفضلة لديك. أيّها تستخدم محققين هواة وأيّها تستخدم محترفين؟ ما هي القصص التي تمّ فيها القبض على المجرم؟

التمرين 4

اذكر قصة رعب أو قصة عن الغرب الأميركي بطلها ليس قادرًا على كبح عواطفه ولا يميل إلى الصمت أو يمتاز بالشجاعة (*البطل القوي الصامت* الكلاسيكي). كيف يؤثر اختلافه عن المعايير الكلاسيكية في الحبكة؟ هل يعتبر تمثّل القارئ بهذا البطل أسهل أم أصعب؟ إن كان أصعب، هل توجد شخصيّة أخرى في الرواية يسهل أكثر على القرّاء التمثّل بها؟

التمرين 5

اذكر خمس روايات تعجبك من الخيال العلمي أو الفانتازيا. أيّها تحتوي على ضفادع حقيقية في حدائق خيالية وأيها تحتوي على ضفادع خيالية في حدائق حقيقية؟ هل يجذبك أحد النوعين أكثر من الآخر؟ هل يعطيك ذلك فكرة عمّا يجب أن تكتبه؟

التمرين 6

اختر شخصًا حقيقيًّا تعرفه جيّدًا. تخيّله في نوعك الأدبي المفضّل: يواجه جريمة، أو يقع في الحب، أو ينتقل بشكل سحري إلى مملكة فانتازيّة. كيف سيتصرّف؟ هل يجعل منه ذلك بطلاً ممكنًا لذاك النوع الروائي، لماذا ولِمَ لا؟ بعد ذلك، قم بالأمر نفسه معك أنت كشخصية. حاول أن تكون صادقًا في ردود فعلك المفترضة.

الفصل السابع

الشخصية الهزلية

يتّفق معظم الكتّاب على صعوبة الرواية الكوميدية. فالقصّة الجادّة التي لا تنجح قد تمتاز مع ذلك ببعض النواحي الجيدة: شخصيّة مؤثّرة أو حبكة مثيرة للاهتمام. أمّا القصّة الهزلية التي لا تنجح فإنّها تخفق تمامًا.

حتّى إنه من الصعب الحديث عن كتابة الكوميديا. فقد كتب إي. بي. وايت قائلاً إنه "يمكن تشريح الهزل، تمامًا كما تشرّح ضفدعًا، ولكنّه يموت في أثناء العملية وأحشاؤه محبِطة للعقل العلمي الصرف". مع ذلك، إليك بعض القواعد العامة عن ابتكار شخصيّة هزلية قد تكون مفيدة للكاتب الذي يملك الشجاعة للمحاولة.

أنواع الهزل: هل تجد ذلك مضحكًا؟

تتعدّد أنواع الهزل والشخصيات الهزلية. ففي الطرف الأوّل هنالك الشخصيّة الجادّة أساسًا والتي تحمل لمسات هزلية، مثل كبير الخدم ستيفنس في رواية كازو إيشيغورو *ذا ريماينز أوف ذا داي*. فخلال هذه الرواية، يجاهد ستيفنس لفهم وقبول دوره في تاريخ دارلينغتون هول الملطّخ سياسيًّا وفي علاقته الفاشلة بمدبرة المنزل. ولكنّ شرارات الهزل تظهر حين يحاول ستيفنس تعلّم *المزاح* مع المالك الأميركي الجديد للمنزل، السيد فاراداي. فبرأي ستيفنس، الأميركيون يحبّون المزاح، وينبغي عليه هو أيضًا أنّ يحبّه:

خطر لي أيضًا أنّ المزاح هو واجب منطقي يمكن للمستخدِم أن يتوقّع من موظّفه المحترف تأديته. وقد خصصت بالطبع وقتًا طويلاً لتطوير مهاراتـــي في مجال المزاح، غير أنّه من الممكن ألاّ أكون قد تعاملت مـــع هـــذه المسألة بالتفاني المطلوب. لذا، حين أعود إلى دارلينغتون هـــول غدًا، سأبدأ بالتمرّن بجهد أكبر، لا سيّما وأن السيد فاراداي لن يعود قبل أسبوع. وآمل أن أفاجئ مستخدِمي عند عودته بالتقدم الذي أحرزته.

والمـــضحك هـــنا بالطبع هو التناقض بين جدّية ستيفنس الوقور والمملّ والهدف الذي يسعى إليه. فالمزاح ينبغي أن يكون تلقائيًّا وصادرًا عن خفّة ظلّ، أي عكس مقاربة ستيفنس. وبالنسبة إلى شخصيّات مثل ستيفنس يشكّل فيها الهزل عنصرًا من دون أن يكون أساس الشخصيّة أو اتجاه الحبكة، ما من إرشادات خاصّة بشأن الوصف. بل ينطبق عليها كـــلّ مـــا ذكـــرناه حتّى الآن عن ابتكار شخصيّات جيّدة. ستيفنس مـــركّب، عاطفـــي (على نحو بريطاني متحفّظ جدًّا)، متحفّز ومقنع. ويصدف أن يكون مضحكًا أحيانًا.

ولكـــن تجـــدر الإشارة هنا إلى أنّه لن يجده الجميع مضحكًا على الإطـــلاق. فالمتعة تتمثل برد فعليّ فرديّ جدًّا. بالتالي لا يمكن للكتّاب أن ينالوا استحسان جميع القرّاء لكتاباتهم الهزلية، مهما بلغت مهارتهم. غـــير أنّ هذه الحقيقة يجب ألاّ تثبط عزيمتك، بل استخدم النوع الهزلي الذي تريده، وأَضحِك القرّاء الذين يحبّون هذا النوع.

ويتـــراوح الهزل من السخرية اللطيفة إلى الهجاء الفظّ. غير أنّ تقنـــيات ابـــتكار شخصيّات هزلية تبقى واحدة عبر مختلف أنواع الهزل. وهي ترتكز على المبالغة، والسخرية، وقلب التوقّعات. ومن شأن الشخصيّة الهزلية أن تشتمل على واحدة أو اثنتين أو ثلاث من تلك التقنيات.

المبالغة

حين تتمّ المبالغة في شخصيّة كوميدية إلى حدٍّ كبير، لا يمكننا أن نـــصدّق بأنّها موجودة فعلاً. وتلك هي النقطة التي لا يمكن أن نطبّق فيها جميع القواعد السابقة لابتكار الشخصيّات. فالشخصية المبالغ فيها إلى حـــدّ كبير لا يفترض أن تكون إنسانًا بل جوهر سمة بشرية مكبَّرة بمفردها.

علـــى سبيل المثال، فإنّ رواية وودي آلن الكوميدية "أيه جاينت ستيب فور مانكايند" (خطوة هائلة للجنس البشري) تتألّف من *يوميات* لأحـــد العلمـــاء الـــذي يعمل مع عالمَين آخرين لإيجاد طريقة لإنقاذ المصابين بالاختناق؛ وقد سبقتهم إلى ذلك مناورة هايمليش. واليوميات، الـــتي أجدها مضحكة جدًّا، تبالغ في العمل العلمي ونماذج العلماء إلى حدٍّ يفوق التصديق. فقد قام أحد الزملاء الثلاثة بإعادة تركيب الحمض النووي، ما أدّى إلى ولادة جرذ قادر على غناء "ليت ماي بيبول غو". أمضى العلماء وقتًا طويلاً في المختبر:

كان هذا يومًا مثمرًا بالنسبة إلينا أنا وشولاميث. فقد عملنا على مـــدار الساعة لجعل فأر يختنق. وقد توصّلنا إلى ذلك عبر ملاطفته كي يـــتلع قطعة من جبن غودا ثمّ جعلناه يضحك... عندها أمسكنا الفأر بذيله بإحكام ورحنا نديره على شكل خلاّط صغير حتّى خرجت قطعة الجبن من حلقه. فدوّنّا أنا وشولاميث ملاحظات هائلة عن التجربة. لو أمكننا نقل عملية تحريك الذيل إلى البشر، قد نكون توصّلنا إلى شيء. ولكن ما زال من المبكر تأكيد ذلك.

بالطـــبع لا يمكـــن تصديق أيّ من ذلك، والكاتب لم يسعَ لأن يـــصدّقه القارئ. إذ غالبًا ما يقوم الكتّاب بالمبالغة في الكثير من مميزات العلمـــاء إلى حدٍّ يفوق التصديق: الإخلاص، والرغبة بالقيام بتجارب

غـــريبة، وتقييم النتائج بجدية، والحذر في إطلاق الأحكام ("ما زال من المبكـــر تأكـــيد ذلك"). والنتيجة هي ابتكار شخصيّة تخدم الهدف من الـــرواية من دون أن تطابق أيًّا من المعايير المعروفة للشخصيات الخيالية الـــناجحة. ففـــي هذا النوع من الراويات، المبالغة هي الأهم، وليس الإقناع، وكلّما بالغت أكثر، كانت الشخصيّة أكثر نجاحًا.

وتمتاز شخصيّة السيد كولينـــز الكوميدية في رواية جاين أوستن *بـــرايد آند بريدجوديس* بدرجة مبالغة أقلّ. إذ يفترض بالقصّة هنا أن تبدو *حقيقية* بحيث نشعر بأنّها تحدث في الكتاب. فالشخصيات الرئيسة أمـــثال إليـــزابيث بينـــيت والسيد دارسي وليديا، مقنعة تمامًا. غير أنّ شخـــصيّة السيد كولينـــز الكوميدية مبالَغ فيها، فهو أكثر تملّقًا وغباءً وجهلاً باللياقات الاجتماعية ممّا يمكننا أن نصدّقه.

وهـــذه التقنـــية شائعة في كثير من الروايات: إبقاء الشخصيّات الرئيسة مقنعة والمبالغة بتلك الكوميديّة لإعطاء تأثير هزلي. هكذا يحصد الكاتب فوائد رواية هزلية متماسكة وذات مغزى على السواء. وتنجح هـــذه التقنـــية في جميع الأنواع الروائية. فلنأخذ مثالَين على ذلك: في قـــصص هيملوك فالز للكاتبة كلاوديا بيشوب، تُعتبر الشقيقتان سارة ومـــيغ كيليام مقنعتين تمامًا، بينما يشكّل القرويان دوكي شاتلوورث وديفي كيدرمايستر شخصيّتين كاريكاتوريتين مبالغ فيهما. وفي الخيال العلمـــي، تعتبر رواية كوني ويليس "في الريالتو" مضحكة جدًّا، وهي تضمّ راويًا مقنعًا فيما تبالغ جدًّا في شخصيّات علماء الفيزياء وموظّفي الفندق.

ويمـــتاز ستيفنس في المقطع السابق في رواية *ذا ريماينـــز أوف ذا داي* بمبالغة أقلّ. فالهدف من الشخصيّة أن تبدو حقيقية بقدر ما يمكن للكاتـــب جعلـــها كذلك. ولم يبالغ الكاتب سوى في رغبة ستيفنس

بإرضـــاء ســـيّده. ومـــا يـــساهم في نجاح هذا العمل ليس كونه ممتعًا وحـــسب، بـــل ومحزنًا أيضًا، لأنّ هذه الرغبة هي نفسها التي دفعت ســـتيفنس قـــبل عقود إلى الإخلاص على نحو أعمى لسيّده الذي كان يدعم الحزب النازيّ.

فـــإن رغبت باستعمال المبالغة لابتكار شخصيّة كوميدية، إليك بعض الأسئلة التي يمكنك طرحها:

- كـــم تريد لتلك الشخصيّة أن تكون مقنعة، وكذلك الرواية؟ إن كانت روايتك عبارة عن كوميديا بحتة، بالِغ ما طاب لك. أمّا إن أردت أن تكون الرواية مضحكة وذات مغزىً على السواء، فمن المستحسن استعمال درجة مبالغة أقلّ.
- هـــل هـــذه الشخصيّة هي البطل؟ فالقرّاء يتمثّلون عادة بالأبطال أكثر من الشخصيّات الثانوية، فإن أردت للقصّة أن تبدو *حقيقيّة*، يفضّل استعمال درجة مبالغة أقلّ مع الشخصيّات الرئيسة وزيادة درجتها مع الشخصيّات الثانوية.
- مـــا هـــي المميّزات التي يجب المبالغة فيها؟ في الواقع ما من معايير محـــدّدة، بل الهدف أن تختار ما يضحك القارئ وما يخدم حبكة الـــرواية. والمبالغة الجيدة تحقّق الهدفين. فالسيّد كولينـــز مضحك لسخافته، ولكنّه مفيد أيضًا لأنّ تملّقه المبالغ فيه يدفعه لنقل النميمة لراعيته، بما في ذلك خبر ارتباط إليزابيث المفترَض بالسيّد دارسي. وهذا ما يساعد على الوصول إلى الارتباط الفعلي.
- هـــل يمكن للشخصيّة المبالَغ فيها أن تقوّض مصداقية العالم الذي ابتكرتَه ككلّ؟ في الواقع، ينجح السيّد كولينـــز في الرواية، ولكن ليس تمامًا. ولو بالغت الكاتبة في الشخصيّة مثل علماء وودي آلن، لأثّـــر ذلـــك في القصّة بأكملها لأنّ القارئ سيشكّك في معقولية

عالمها ككلّ. فهو يفكّر كالتالي: إن كنت لا أصدّق هذه الشخصيّة، فلِمَ ينبغي عليّ تصديق الباقي؟ كن حذرًا بالتالي بخصوص درجة المبالغة في الروايات الجادّة.

السخرية: انعكاس لرؤية الكاتب للعالم

ترتبط السخرية الكوميدية بالمبالغة ارتباطًا وثيقًا. وهي تقوم على مبالغة الشخصيّات للسخرية منها وممّا تمثّله في العالم الحقيقي. وتتراوح السخرية من اللطف إلى الهجاء اللاذع. وغالبًا ما تشكّل درجة الشراسة انعكاسًا جيّدًا لرؤية الكاتب للعالم.

علـى سبيل المثال، فإنّ بي. جي. وودهاوس، بيرتي ووستر، هو زير نساء أحمق، يقع هو وأصدقاؤه الأثرياء في مأزق تلو الآخر. ولكنّ وودهاوس يسخر منهم بلطف بالغ. فنرى بيرتي في مواقف مضحكة ولكنّه مع ذلك لطيف ومحبّب.

وتعتبر رواية ستيلا غيبونز المنشورة عام 1932، *المزرعة الباردة المريحة*، أكثر حدّة. فهي تتناول بأسلوب هجائيّ المدرسة الرومانسية البدائية في عصرها. إذ يعتبر الرجل الريفي غير المتحضّر، والرجولي والبدائي، المثال الجنسي الذي نراه في روايات دي. إيتش. لاورنس. وفي رواية غيبونز، يسعى المزارِع الفظّ البدائي إلى أن يكون نجمًا سينمائيًّا. ولا تجد البطلة السعادة، إلاّ حين تحسن ارتداء الملابس والتصرّف عل نحو متحضّر. فتلك الروح المعذّبة التي صدف مرّة أن *رأت شيئًا قذرًا في الغابة*، وهذا تجسيد لنظرية فرويد عن صدمة الطفولة، تجد علاجها في مجلاّت الموضة والطائرة وفرصة عيش حياة ممتعة على شاطئ الريفييرا.

وتتمحور هذه الشخصيّات المبالغ فيها حول إنسان طبيعي واحد في المزرعة هو فلورا بوست، فيما يتمحور الكتاب حول السخرية في

النماذج الميلودرامية في روايات ذلك العصر. فتأتي النتيجة في رؤية للعالم بعيني الكاتب لصالح المنطق والتحفّظ وحسن السلوك والستائر النظيفة.

وعمدت روايات أخرى إلى السخرية بواسطة شخصياتها بشراسة أكبر. ففي رواية دودسوورث، استمدّ سينكلير بويس (الحائز على جائزة نوبل للأدب) شخصيّته فران دودسوورث من زوجته الأولى. وبالغ لويس بأنانية المرأة وغرورها واستصغارها للآخرين. وكانت النتيجة رواية هجائية لنوع معين من النساء الأميركيات: ثرية، ومدللة، وكسولة، وغير نافعة لأي شيء. فظهرت فران دودسوورث كامرأة مثيرة للسخرية وبغيضة في الوقت نفسه.

ما الذي يميّز الهجاء اللطيف عن الهجاء اللاذع؟ يرجع الأمر بمعظمه إلى مدى استلطاف الكاتب للشخصية. فحين يحب الكاتب الشخصيّة، كما يحبّ وودهاوس بيرتي ووستر، فإنّه يبرز حماقة الشخصيّة من دون إيلامها. ولكن حين يصوّرها على نحو بغيض تمامًا، كما يفعل لويس مع فران دودسوورث، يتمّ إظهار حماقات الشخصيّة من دون أيّ ردّ اعتبار وغالبًا على نحو مؤذٍ للآخرين. وهنا تبدو نظرة الكاتب إلى العالم أكثر قسوة: فالآخرون ليسوا مثيرين للسخرية وحسب، بل وخطرين أيضًا.

إن كنت تكتب رواية هجائية، ينبغي أن تكون شخصياتك كالتالي:

- تمثّل المؤسسة التي تهجوها. بيرتي ووستر هو أحمق ثري من عصر الجاز، والسخرية منه تهدف إلى السخرية من قيم مجتمعه. والأمر نفسه ينطبق على فران دودسوورث. فحين يسخر الكاتب من شخص ما أو نموذج ما، فإنّه يبرز قيمه هو أيضًا. احرص بالتالي على أن تكون قد اخترت الهدف الصحيح.

- غير لطيفة إلى الحدّ الذي ترغب بأن يكون النقد لاذعًا. فالهجاء اللاذع فعلاً يزعج الناس (ألقِ نظرة أخرى على رواية جوناثان سويفت أيه موديست بروبوزال). إن أردت أن تنتقد بقسوة مجتمعًا معيّنًا، اسخر من الشخصيّة التي تمثّله من دون رحمة. أعط لحماقته المبالغ فيها نتائجَ سلبية. لا ينبغي عليك أن تكون عادلاً هنا؛ فالسخرية اللاذعة لا تأبه بالصورة متعدّدة الأبعاد للشخصية. ولا يجدر بك أن تكون مقنعًا إلاّ كي يتمكّن القارئ من التعرّف إلى هدفك.
- موضوعة في إطار مسرحي. لا يكفي أبدًا وصف الحماقة في الهجاء، بل نحتاج إلى رؤية الشخصيّة موضع السخرية وهي تُظهِر نواحيها السلبية في الحركة.

قلبُ التوقّعات: المفاجأة بالضحك

ثمّة نوع آخر من الهزل، يعتمد على دحض توقّعاتنا العادية. وكثير من الدعابات تنجح بهذه الطريقة، إذ نتوقّع نهاية معيّنة، ولكنّنا نحصل على نهاية مختلفة تعاكس توقّعاتنا.

في الرواية الخيالية، يبدأ قلبُ التوقّعات من افتراض أنّ معظم القرّاء يملكون معتقدات معيّنة عن العالم. وحين تقلب الشخصيّات معتقداتها، يمكن للنتيجة أن تكون مضحكة. (وقد تصدم القارئ أيضًا، كأن يتبيّن بأنّ الطفل المفترض أن يكون بريئًا هو قاتل. ولكنّ هذا الموضوع مختلف). ويكون الضحك جزئيًّا على الشخصيّات وكذلك على أنفسنا بسبب اعتقاداتنا التي لا أساس لها.

ويعتبر ريتشارد برادفورد أستاذًا في هذا المجال. ففي رواية *ريد سكاي آت مورنينغ*، يتوافد تلامذة هيلين دي كريسبين هاي في

نيومكسيكو عام 1944 إلى قاعة المحاضرات. وهيلين دي كريسبين هاي هـــي "ســـيّدة ثرية من بوسطن" رسمت على وجهها بالتلوين السائل ووضـــعت ريشة على شعرها، وأتت لإلقاء محاضرتها السنوية عن العلم الهندي، وهي محاضرة مفتوحة أمام العامّة:

تابعـــت قائلـــة وهـــي تشير إلى الصبي الذي يحمل الطبل: "هذا هو صـــديقي الصغير بيلي جناح العصفور. ينتمي إلى هنود أرافو وهنود شـــايان، وقد أتى من أوكلاهوما البعيدة، كما تعرفون، التي تقع على مسافة أيّام من هنا".

قـــال هنديّ جالس ورائي: "أستطيع اجتيازها خلال خمس ساعات في الشاحنة".

فتح بيلي ذراعيه وأدّى الحركة نفسها.

قالـــت بتجهّم: "هذه الرقصة هي تضرع للنسور. في ما مضى، كان الهـــنود عـــرقًا فخورًا، وكانت الأسهم تملأ جعباتهم. أوقعوا الأرنب الضعيف في أفخاخهم واصطادوا الثور الماكر".

فهمـــس الهندي من ورائنا: "آه كفى، لديّ بقرتان من فصيلة غيرنسي أكثر مكرًا من أيّ ثور".

لِـــمَ أضـــحكنا هـــذا المقطع؟ لأنّنا نتوقّع أن يكون البيض غير مـــتعاطفين مـــع ماضـــي الأميركيين الأصليين، وأن يقدّر الأميركيون الأصـــليّون هذا الماضي. أمّا هنا، فنرى امرأة بيضاء مدّعية تحاول تحويل ذاك الماضي إلى أسطورة، بينما الأميركيون الأصليّون، مثل فلورا بوست في *كولد كومفورت فارم*، يعيشون في الواقع. هنا خابت كلّ توقّعاتنا.

لاحظ أيضًا أنّ هذا المقطع الهزلي الموجز يستخدم بحريّة الخاصيّتين المذكـــورتين مـــسبقًا، أي المبالغة والهزل. فالسيدة دي كريسبين هي نموذج حقيقي للشخص الذي ينسب إلى نفسه ثقافة غريبة عنه، ولكنّها نـــسخة مبالغ فيها عن هذا النموذج. وتلك المبالغة، بالإضافة إلى عدم وعيها لمدى كون تلوين الوجه والريشة غير ملائمَين لها، يجعلاها مثيرة

للسخرية. وتعمل المبالغة والسخرية وقلب التوقعات معًا لإحداث الهزل.

ويمكن استعمال قلب التوقعات مع جميع أشكال الوصف. فمن شأن حوار الشخصيّة أن يكذّب مظهرها. وقد تتعارض أفكارها بشكل واضح مع حوارها بحيث تخالف توقعاتنا بخصوص ما يفكّر فيه ذاك الشخص في لحظة معيّنة. وقد تخيب توقعاتنا نتيجة لأعماله. وفي الواقع، تستخدم فيفيان فان فيلدي ذلك جيّدًا في كتابها الموجه إلى الأطفال *وانس أبون أيه تيست: ثري لايت تايلز أوف لوف* (في أحد الاختبارات: ثلاث حكايات حبّ خفيفة). إذ يعطى غوردون ثلاثة اختبارات للشجاعة عليه اجتيازها لينال يد أميرة جميلة. ونتوقّع، من جميع القصص الخيالية التي قرأناها ونحن أطفال، أن ينجح. ولكنّه يقول عوضًا عن ذلك: "أنتم مجانين"، ويذهب إلى بيته ويتزوّج ابنة الطحّان.

لابتكار شخصيّة تضحكنا من خلال قلب توقّعاتنا، فكّر في ما يلي:

- ينبغي أن تكون التوقعات التي تسعى إلى مخالفتها واسعة الانتشار. فالرواية التي تتوقع أن تُضحِك الناس من خلال قلب توقعاهم عن نُسّاك بوذيين من القرن السادس عشر لديها جمهور محدود جدًّا، ذلك أنّ معظمنا لا نعرف الكثير عن نُسّاك القرن السادس عشر البوذيين كي نمتلك توقّعات معينة حولهم. اختر بالتالي توقعات مألوفة، فقصص الأطفال الخيالية واسعة الانتشار، بعكس الأناشيد البوذية.
- اعلم أنّ المواضيع المثيرة للجدل تولّد انقسامًا في التوقعات. فرواية بيرنارد مالامود "المدافع عن الإيمان" تتضمّن قلبًا مضحكًا للتوقعات الشائعة عن الدين. مع ذلك، فإن الناس الذين لا

يعتبرون هذه الموضوعات مناسبة لتكون موضعِ سخرية، لن يضحكوا منها. ولا ينبغي لذلك أن يثنيك عن الكتابة عنها، ولكن اعلم أنّك ستبعد قسمًا من جمهورك.

- لا تفسد الهزل بإضافة مقطع *لتفسير* قلب التوقعات. فمحاولة تفسير الدعابة تقوّض الهزل. كلّ ما عليك فعله هو جعل شخصياتك تقلب توقعات القارئ عبر الفعل، أو القول، أو التفكير. والقارئ إمّا سيبتسم أو لا.
- احرص على أن يكون للشخصية دور حقيقي في الحبكة. قد يغريك إضافة شخصيّة لمجرّد كونها مضحكة، ولكنّ هذا الأمر يضعف الرواية ككلّ. جد طريقة إمّا لإدخال الشخصيّة في مكان آخر من الحبكة أو استعمالها في رواية أخرى.

الشخصيّات الضاحكة

ثمّة أوقات في كلّ من الروايات الكوميدية والأكثر جدية، لا يهدف فيها الكاتب إلى إضحاك القارئ بل إضحاك شخصياته. فكيف تشير إلى ذلك بعبارة غير *ضَحِك*؟

أحد الخيارات هو استعمال كلمة تقلّد الصوت الطبيعي للضحك. والخيارات هنا متعددة مثل *هاها* أو هي هي، وكلّها لها سلبياتها. إذ تقترن *هاها* بالمشاهد الميلودراميّة الشريرة ("ضحك ساخرًا "هاها"! وهو يقيّد الفتاة الجميلة إلى سكّة الحديد"). وتبدو هي هي وكأنّها صادرة عن فتاة مراهقة، ولا بأس بها إذا كانت الشخصيّة فتاة مراهقة وحسب. وكلا الخيارين لا يحفزان على الضحك بشكل ناجح.

أمّا الخيار الآخر فهو استعمال مرادف مثل *قهقه*. وهي طريقة جيّدة لأنّها تحدّد نوعًا محددًا من الضحك، ما دمت لا تبالغ في استعمالها.

أخيرًا يمكنك استعمال عبارات مثل *انفجر ضاحكًا* أو *أخذ يهتز من الضحك*. ومشكلتها الوحيدة هي أنّها تحوّلت إلى كليشيه.

من الأفضل بالتالي استعمال الفعل *ضحك* والإشارة إلى سبب الضحك.

الشخصيّات الهزليّة والنبرة: الصورة العامة

إنّ النـــبرة العامة للكتاب هي التي تحدّد ما إذا كنّا نجد الشخصيّة هـــزلية أم لا. وفي الواقع، من الصعب تعريف النبرة بدقّة. إنّها موقف الكاتـــب إزاء رواياته كما يعبّر عنه في كلّ شخصيّة، وجملة، وسلسلة أحـــداث، ووصف، وغيرها من الخيارات العديدة التي تدخل في عملية كـــتابة رواية خياليّة. وعلى الرغم من صعوبة تعريفها، إلاّ أنّ التعرّف إلـــيها ســـهل. فـــنحن نعرف ما إذا كانت القصّة بطولية أم كئيبة أم رومانسيّة أم هزليّة، وجميعها من النبرات الشائعة.

وتجدر الإشارة إلى أنّه من الممكن كتابة الرواية أيًّا تكن بأي نبرة كانـــت، بمـــا في ذلك الهزليّ منها. إليك مثلاً ثلاثة مقاطع عن ثلاث جنازات كُتب كلّ منها بنبرة مختلفة تمامًا:

> أحنى اللوردات رؤوسهم ورفع الجنود أسلحتهم. وبينهم وُضع النعش الـــذي تمدد فيه الملك المتوفى. كان ضوء القمر ينعكس على خونته، فـــيما وقف ابنه الصغير محنيّ الرأس من أثر التاج الذي أثقل كتفيه الغرّتين، وكانت السيدات ينتحبن لرؤيته.

النـــبرة هـــنا بطولـــيّة، تُظهر لنا بأنّ الشخصيّات مهمّة والمناسبة تـــراجيديّة. ويستعمل المقطع عبارات بليغة (*كتفيه الغرّتين*)، كما يُظهر لنا الاحترام الذي يبدو أنّ الكاتبة تكنّه لشخصياها. فهي تتحدث عنهم من دون مبالغة أو هجاء أو سخرية.

وكـــذلك هو الأمر بالنسبة إلى شخصيّات الجنازة الثانية، ولكنّ النبرة مختلفة جدًا هنا.

> توفـــيت والدتي في الربيع، بعد وقت قصير من إصابتها بمرض خطير. دفـــنّاها يـــوم الأربعاء، وكانت السماء تمطر. بعدها، توجّهنا جميعًا إلى منزل أخي، وكانت زوجته قد أعدت الشطائر وأحضر أشخاص آخرون الحلوى والفطائر. لم يتحدّث أحد كثيرًا وغادرت حالما أمكنني ذلك.

لا تـــبدو هذه الجنازة بطوليّة. فالنبرة هنا تخلو من العاطفة، وكأنّ الكاتـــب يقف على مسافة بعيدة من شخصياته ويراقبهم بموضوعيّة. لا يكـــشف الـــراوي كـــثيرًا مـــن عواطفه ولا يبدو بأن الكاتب يشعر بشخـــصياته كـــثيرًا. وقد توصل إلى ذلك من خلال الجمل القصيرة، وعـــدم ذكـــر أسمـــاء الموجودين في الجنازة، وقلّة التفاصيل الوصفية. والـــراوي هـــنا هـــو إمّا غير مشارك عاطفيًا أو مكبوت، وقد جاراه الكاتب بنبرة الكتابة.

فلنتناول الآن الجنازة الثالثة:

> قال سال وهو يلهث: "انتبه لئلاّ يقع".
>
> قال فيني: "لن أوقعه".
>
> "إن أوقعته سيقطع الرئيس رأسك".
>
> كان فيني يعرف أن هذا صحيح لأنّ الرئيس قد سبق وقطع رأس لوي الكبيـــر. فالجثّة التي يحملانها في التابوت كانت بلا رأسٍ. إذ وُضع رأس لـــوي الكبير في صندوق للحوم في هوبوكن، ملفوفًا بورق للف اللحـــم أبيض اللون وكتب عليها *شرائح مدهنة*. وبعد الجنازة سيرسل الـــرئيس رأس لوي الكبير إلى شقيقه، تحذيرًا له. شَعر فيني بالأسف علـــى لـــوي الكبيـــر لأنّ أحـــدًا لم يأتِ لرؤيته خلال اليومين اللذين قضاهما في التابوت المغلق، ولا حتّى والدته. فوالدة لوي الكبير كانت على علاقة بابن عمّ الرئيس.

النبرة هنا هزليّة، مضحكة على الرغم من كونها مروّعة. فبما أنّ الكاتـــب لا يأخذ هذه الوفاة على محمل الجد، لن نأخذها بجدية نحن أيضًا. التفاصيل مبالغ فيها (كتب على الورق التي لفّ بها الرأس شـــ*رائح مدهنة*) كما قُلبت توقعاتنا (الأم لا تحزن ولا تحضر حتّى جـــنازة ابـــنها بسبب علاقتها مع ابن عم القاتل). كلّ ما في هذا المقطع يجعلنا ننظر إلى الجنازة ليس على أنّها تراجيدية أو حتّى محزنة بل مثيرة للسخرية.

بالتالي فإن ابتكار شخصيات هزلية يعتمد على النبرة. فمهما كانت التقنيات التي تستعملها، ستبدو شخصياتك مضحكة بالنسبة إلينا لأنّ موقفك تجاهها هزليّ. ومن شأن الهزل أن يكون لاذعًا، أو مضحكًا، أو هجائيًّا. من شأنه أنّ يثير ابتسامات هادئة أو ضحكًا عاليًا أو شهقات من أثر الصدمة. ولكنه ينجح لأنّك تعتقد أنّه مضحك ولأنّك نجحت في جعلنا نرى السبب.

مراجعة: الشخصيّات الهزليّة

تتعدد أشكال الهزل، من المضحك إلى الهجاء اللاذع. وبما أنّه شخصيّ جدًا، لا يمكن لأحد أنّ يكتب رواية مضحكة للجميع.

بالنسبة إلى الشخصيّات الجادة التي يصدر عنها الهزل على نحوٍ عارض، تنطبق جميع التقنيات المذكورة سابقًا. ينبغي أنّ تكون مركّبة، ومقنعة، وأن تملك حافزًا. أمّا الشخصيّات الهزليّة، فليس من الضروري أن تملك أيًّا من هذه المواصفات إذا كانت وظيفتها الوحيدة هي إمتاعنا.

أمّا التقنيات الأساسية لكتابة الشخصيّات الهزلية فهي المبالغة والسخرية وقلب التوقعات. ويمكن استعمال أيّ منها بدرجة لطيفة أو متوسطة أو لاذعة، اعتمادًا على درجة الإقناع المطلوبة. وينبغي أن تُستعمل جميعها بالشكل الذي يفيد الحبكة ككلّ.

ويعتمد الهزل الذي لا يمكن ولا ينبغي تفسيره، على النبرة التي تعتمد بدورها على نظرة الكاتب إلى شخصياته.

التمرين 1

اختــــر دعابـــة تجدها مضحكة وقم بتحليلها (أنت بحاجة هنا إلى قصة مضحكة).

هـــل اســـتعملت فيها المبالغة؟ السخرية؟ قلب التوقعات؟ تقنية أخرى؟ هل الشخصيّة التي تتصف بروح الدعابة هي المضحكة أم الحالة أم كلتاهما؟

أجرِ التحليل نفسه على قصّة قصيرة تجدها مضحكة جدًّا.

التمرين 2

ارو القـــصّة القـــصيرة أو الدعابـــة مـــن التمرين الأول لخمسة أشخاص. هل وجدها الجميع مضحكة؟ هل أخبروك عن السبب؟

التمرين 3

قم بطباعة الصفحة الأولى من رواية جادّة كتبتها أنت أو شخص آخـــر. حـــاول الآن تعديل تلك البداية وجعلها هزليّة. بالغ في الأمور واســـخر وحاول قلب التوقعات. هل نجحت في ذلك؟ هل أدّى هذا التعديل إلى جعل هذا المقطع مضحكًا أم يحتاج إلى المزيد؟ إلى ماذا؟

التمرين 4

ابتكـــر شخصية كوميديّة. أعطِها مهنة وهدفًا وشخصيّة. اكتب مـــشهدًا قـــصيرًا تتجادل فيه مع شخصية أخرى. اختر موضوعًا غير منطقـــيّ تـــتجادلان حوله وبالغ فيه. هل تجد فيه بداية لرواية ترغب بكتابتها؟

الفصل الثامن

العاطفة؛ الحوار والأفكار

قـــال أحد الشعراء منذ أربعمئة عام: "أعطِ الحزن كلمات"، وكانت نـــصيحة جـــيّدة للكتاب في جميع العصور. أعطِ كلمات للحزن والفرح والرغبة والرضى واليأس والغضب. ومن الأفضل أيضًا أن تجعل شخصياتك هي التي تعبّر عن مشاعرها بالكلمات، ولكن ليس من دون قيود.

ويُعتـــبر الحـــوار العاطفي هو الأصعب، فالحوار الذي يصدر عن شخصيّة تسقط عن جرف محدود (*النجدة!*) وكذلك هو الأمر بالنسبة إلى شـــخص ضـــائع في السوبر ماركت ("أين أجد طعام الكلاب من فـــضلك؟"). أمّـــا الأحاســـيس فتختلف. ذلك أنّ طريقة التعبير عنها تـــتفاوت بين الناس باختلاف المزاج والعِرق والمنطقة والخلفية العائلية والظروف. وهذا يعني أنّ الحوار هو أداة عظيمة لوصف الشخصيّة، إلاّ أنّـــه يتعـــيّن علـــيك الحذر حيال متى وكيف وكم ومع من تتحدث الشخصيّات عن أحاسيسها.

وينطبق الأمر نفسه على كيفية تفكير الشخصيّات في مشاعرها. فالأفكـــار نوع من الحوار الداخلي وبالتالي يسري عليها بعض من هذه الإرشادات.

أنت ما تقوله؛ أو ما لا تقوله

هذا القول ليس صحيحًا بالمطلق طبعًا. فحياتنا الداخلية لا تقتصر علـــى ما نعبّر عنه. ولكن في الرواية، فإنّ ما تقوله الشخصيّة والطريقة

التي تقوله بها يتركان انطباعًا قويًّا في القارئ. ومن الممكن كما سبق ورأينا أن تتعارض الأفكار مع الحوار. فمن شأن الشخصيّة أن تشعر بشيء (الغضب) وتُظهر عمدًا شعورًا مختلفًا (اللامبالاة). ولكنّ القارئ سيفترض عمومًا وبغياب أيّ دليل آخر أنّ الانفعال الظاهر هو الصحيح.

ويعطيك ذلك فرصة عظيمة لوصف الشخصيّات. على سبيل المثال، صدرت جميع التعليقات التالية تلقائيًّا عن شخصيّات عرفت للتوّ أنّ شاحنةً مسرعة دهست كلابها:

- "آه يا الله، لا! لا! آه، ليس سينامون، كلاّ!".
- "اللعنة على هذا السائق! سأقتله!".
- "أين هو؟ هل أستطيع رؤيته؟ من نقل الجثة؟".
- "هل تألم؟ آه أرجوك، قلّ لي إنّه توفي على الفور!".
- "تركته يخرج لدقيقة وحسب... آه يا الله، ما كان يجدر بي أن أفكّ قيده... آه إنها غلطتي... يا لسينامون المسكين...".
- صمت.

من السهل رؤية الاختلاف بين الأشخاص الستة. وحتى قبل أن يضيف الكاتب أيّ مؤشرات عاطفية (دموع، ملامح الوجه، نبرة الصوت)، كان الحوار كافيًا ليظهر لنا الاختلاف بين الانفعالات الستة. وقد تراوحت على التوالي من الحزن الشديد إلى الغضب، والهدوء والسيطرة على النفس، والقلق على عذاب الكلب، ولوم الذات والصمت التام الذي يحتاج إلى التفسير على ضوء حقائق أخرى عن تلك الشخصيّة.

لاحظ أنّ أيًّا من الشخصيّات الست لم تسمِّ عاطفتها، فلم تقل إحداها: "أشعر بالحزن لوفاة كلبي". وربما تقول ذلك لاحقًا، وهذا

مـــا يُبرز عندها الفرق بين الحديث عن الانفعال في وقته، والحديث عنه بعـــد وقوعه. ومع أنّهما مختلفان، إلاّ أنّهما يساهمان في الوصف. مثلاً، إليك كيف ستتحدث الشخصيات الست لاحقًا عن موت سينامون:

- "أحببت ذلك الكلب كثيرًا. تقول ابنتي إنه يجدر بـــي شراء كلب آخر، لكنني لست جاهزة بعد".
- "لقد دهس ذاك اللعين كلبـــي، و لم تتحمّل شركة جمع النفايات أيّ مسؤولية. لم يعد أحد يهتم بعد الآن".
- "حين دهست إحدى الشاحنات كلبـــي، قام جاري رالف بلف جثته بملاءة ووضعها في مرأب منـــزله إلى أن عدت من العمل".
- "قال الطبيب البيطري إنّ سينامون مات على الفور من دون ألم، حتّى إنه لم يدرك أنّه صُدم. أنا ممتنّة لذلك".
- "تـــركت سينامون يخرج من دون قيد فصدمته شاحنة. كم أشعر بالندم".
- "حين مات كلبـــي الأول، أحضرت كابتن".

حـــين تكتب حوارًا عاطفيًا، خذ في الاعتبار ما إذا كان يجري في وقـــت الانفعال أم بعده. وفي الحالة الأخيرة يكون الحوار أكثر تجرّدًا، فيسمي الأحاسيس مباشرةً ("أحببت ذلك الكلب"، "أنا ممتنّة"). أمّا في الحالـــة الأولى فاجعـــل الحـــوار مباشـــرًا وقويًّا بقدر ما يسمح مزاج الشخصيّة.

فالمـــزاج هـــو الذي يملي ردّ فعل الشخصيّة تجاه موت سينامون. وأنت أفضل من يعرف الشخصيّة؛ كيف كانت لتشعر إن مات حيوانها الألـــيف المحـــبوب؟ إن رفـــضها حبيبها أو ابنها؟ إن حكمت المحكمة ضدها؟ إن علقت في زحمة السير لمدة خمسٍ وأربعين دقيقة؟ إن حرمت من الميراث؟ إن لم تُدعَ إلى حفل زفاف شقيقها؟

حين تعرف كيف تشعر شخصيتك، ومدى العنف الذي ستعبّر فيه عن إحساسها ذاك، يمكنك اختيار كلماتها.

العوامل التي تؤثر في الحوار

على الرغم من أنّ المزاج الفردي هو أهمّ ما يحدد ما تقوله الشخصيّة، إلا أنّه ليس الوحيد. ففي الفيلم الغنائي *سيدتي الجميلة*، يتباهى البروفيسور هنري هيغنز بأنّه يستطيع أن يحدد أصل الناس بمجرد سماع لكنتهم. ومع أنّك لا تملك هنا ميزة الممثلين الذين يلفظون الجمل بلكنات مختلفة، ولكن يمكنك أن تجعل حوار شخصيّاتك أكثر واقعية وتشويقًا عبر أخذ العوامل التي تؤثر في طريقة تكلّم الناس في الاعتبار:

- **العِرق**: بالطبع ثمّة نماذج موحدة هنا وأنت لا تريد أن تقع في شرك استعمال شخصيّات مبتذلة سوقيّة الحوار. مع ذلك، ثمّة تفاوت في الإرث العرقي يحدد ما الذي يمكن تشجيعه في التعبير العاطفي وما الذي ينبغي تجنبه. ففي بعض الثقافات العربيّة، من المقبول لدى الجنسين التعبير عن الحزن بالسقوط أرضًا وشدّ الشعر. ولو قام رجل إنكليزي بذلك لقوبل بالاستنكار. ومع أنّ حدّة هذه التفاوتات خفّت في الولايات المتحدة بسبب التنوع الذي تضمه، إلا أنّها لا تزال موجودة إلى حدّ ما لدى الأميركيين. فالطريقة التي يعبّر فيها رجل من عائلة عريقة في بوسطن عن عواطفه، تختلف عن طريقة رجل في السنّ نفسها عاش في برونكس.

فإن لم تكن على معرفة بالعادات العاطفيّة لدى المجتمع الذي تنتمي إليه الشخصيّة، توقف عن الكتابة وقم ببعض الأبحاث.

- **الخلفيّة العائليّة**: إن المجتمع الذي تنتمي إليه الشخصيّة يضم أيضًا عائلتها. فمن شأن الأنماط العاطفيّة أن تختلف اختلافًا شاسعًا بين الأولاد في العائلة الواحدة. مع ذلك ثمّة قوانين عائليّة. إذ تسمح العائلات على اختلافها بدرجات متفاوتة من الغضب والتعاطف والمحرّمات والحزن، وتنتج هذه التعبيرات العاطفيّة المقيّدة عن قيم عائليّة أعلى منزلة صوّرها بات كونروي جيدًا في روايته، *ذا غرايت سانتيني*، التي تتناول العيش تحت سلطة أب جديّ ينتمي إلى البحريّة. فإن كانت الشخصيّة تخرق هذه القوانين بشكل متعمّد وتتفاعل مع العائلة كثيرًا، ينبغي أن يولّد ذلك مزيدًا من التوتر العاطفي للجميع.
- **المنطقة**: كشفت دراسات متعدّدة في علم الاجتماع اختلافات مناطقيّة في طريقة تحدّث الأشخاص، بما في ذلك الحديث العاطفيّ. ولن يفاجأ أحد لمعرفة أنّ أهالي نيويورك يتكلمون أسرع من أهالي ألاباما. وفي الوسط الغربي للولايات المتحدة يُعتبر من غير اللائق مقاطعة الشخص المتحدث، بينما يُعتبر ذلك في نيويورك حماسيًّا وحسب. أين تعيش شخصيّتك؟ هل عاشت في ذلك المكان طيلة حياتها؟ هل تؤثر المنطقة في طريقة تعبيرها عن عواطفها؟
- **الجنس**: مع أنّ هذه النقطة هي مثار للجدل، إلا أنّها تستحق التوقف عندها. إذ تشير بعض الدراسات إلى أنّ النمط العام لحديث النساء يختلف عن الرجال، فهو أكثر ضمنيّة وأقل منافسة وأكثر اهتمامًا بتحديد أساس عام، حتّى وإن كان الحديث يتناول موضوعًا بسيطًا مثل مخطّطات العطلة. وبالطبع، لا يزال من المقبول أكثر من النساء في الثقافة الأميركية البكاء علنًا مقارنةً

بالرجال. والأمر هنا يعتمد كثيرًا عليك. هل ترى بأنّ النساء يعبّرن عن عواطفهن في مواقف متنوعة على نحو مختلف عن الرجال؟ في هذه الحالة، هل يُحتمل أن تتقيد شخصيّتك بما يُتوقع من جنسها أم تخالفه عمدًا؟

- **التعليم**: غالبًا ما يحدّ التعليم العالي من قوّة التعبير عن العاطفة، علنًا على الأقل. أضف إلى أنّ المتعلمين يميلون أكثر إلى استعمال جمل صحيحة ومفردات واسعة. في ما يلي مثال عن شخصيّتين تعبّران عن انزعاج عميق بحسب المكان الذي تعيشان فيه:

"بالنسبة إليّ، فإنّ الأشياء التي قمت بها للمجلة كانت مُذلّة، لقد كانت تافهة جدًا. أخبرته بأنّنا أخطأنا، ولم أصدق أنّني شاركت في انتحار مزدوج بسبب ذلك. أعطيته يومًا واحدًا للتفكير في الأمر بعدما تلقّينا آخر تهديد في اتصال هاتفي. وقلت له بأنّني سأذهب سواء أرافقني أم لا". (إيليانور ستند، في رواية إيروين شاو، بريد *أبون ذا واترز*).

"لم أعد أحتمل. لم أعد أحتمل".

"تحتملين ماذا؟ ما الذي لا تحتملينه".

"لا أستطيع العيش هنا. لا أعرف أين أذهب وماذا أفعل، ولكنني لا أستطيع العيش هنا. لا أحد يتكلم معي. لا أحد يزورنا. لا يحبني الصبيان ولا البنات". (دنفر، في رواية طوني موريسون، ***بيلوفد*** (محبوبة)).

من السهل معرفة الشخصيّة المتعلّمة بينهما. فإيليانور تستعمل جملاً طويلة ومستقلّة وصحيحة. أمّا دنفر فتستعمل كلمات وجملاً قصيرة. ويرجع ذلك جزئيًّا إلى الاختلاف في المنطقة والحقبة التاريخيّة، ولكن السبب الرئيسي هو افتقار دنفر إلى الثقافة.

- **الظروف**: من شأن الشخصيّات الموجودة في ظروف متوترة أو خطيرة أن تتحدّث بإيجاز أكثر من المعتاد (*حريق*؟ هي كلمة قصيرة تعبّر عن صرخة غير معقبة).

ولا شكّ في أنك تتساءل كيف ستتذكر كلّ هذه التفاصيل وأنت تكتب مشهدًا عاطفيًّا. في الواقع لست مضطرًا إلى ذلك. كلّ ما عليك فعله هو أن تضع نفسك مكان الشخصيّة وأنت تكتب وتفكّر وتشعر وتتحدّث من وجهة نظرها، وستأتي الكلمات المناسبة في مكانها الصحيح. وحين تعيد قراءة ما كتبته، ضع نفسك مكان القارئ لتعرف كيف يمكن للحوار أن يؤثّر فيه، وقم بالتعديلات اللازمة لتظهر جميع العوامل المذكورة سابقًا على نحو أفضل.

الحوار الخياليّ والحوار الحقيقي

من الأهمية بمكان وأنت تكتب وتصحّح أن تدرك بأن الحوار العاطفيّ في الرواية الخياليّة لا يشبه الحوار العاطفيّ في الحياة الواقعيّة. لا شك في أنّ بعض التعابير تتشابه، لا سيّما في الجمل القصيرة (*كلّا!* أو *أحبك*). ولكن في الحياة الواقعيّة، تميل العبارات العاطفيّة الأطول إلى أن تكون أقل تماسكًا وأكثر امتدادًا وغموضًا وتكرارًا. فالمشاعر هي نفسها، ولكنّ الحوار الذي يعبّر عنها يتمّ صقله في الرواية بطرائق عدّة.

الضغط هو من أشكال هذا الصقل. فقد يعمد الشخص الذي دُهس كلبه إلى قول الشيء نفسه مرارًا وتكرارًا لعشر أو خمس عشرة دقيقة. ذلك أنّ ذهوله لما حدث قد يدفعه إلى التنفيس عن انفعاله، وقد يستغرق وقتًا طويلاً ليصدّق ما حدث. ولكن التأسّف اللفظي لمدة خمس عشرة دقيقة قد يحتلّ ثماني صفحات مكتوبة، ولا أحد يرغب بقراءة ثماني صفحات من الخطاب المفجوع والمكرّر.

ويعتمد طول الخطاب العاطفيّ والتكرار الذي يحتويه على الشخصيّة. فالإنسان الثرثار سريع التأثّر قد يحتاج إلى صفحة كاملة.

وقد تكرّر شخصيّة كهذه جملة "تركته يخرج لدقيقة وحسب" ثلاث أو أربع مرات ولكن ليس ستّ عشرة مرّة، مثل إنسان حقيقيّ.

وبالنسبة إلى شخص قليل الكلام وأكثر ضبطًا للنفس، قد تكفي فقرة واحدة لجعلنا نشاركه حزنه من دون أن نغيّر فكرتنا عن شخصيته.

ومن الطرائق الأخرى لصقل الخطاب الروائي هو ذكر تفاصيل محددة أكثر مما في الخطاب الواقعيّ. فمن الأسباب التي تمنع رجال المخابرات من ضبط المجرمين من خلال مراقبة المكالمات الهاتفيّة، هو أنّ الناس لا يُسمّون تحديدًا الأمور التي يفهمونها. فالحديث التالي غامض بالنسبة إلينا، ولكنه ليس كذلك بالنسبة إلى المتخاطبين.

"هل نفّذت الأمر؟".

"كلاّ، لم يكن هناك".

"لم يكن هناك؛ هل قام جوني...".

"كلاّ، لم يقدر".

"اللعنة!".

من الذي لم يستطع تنفيذ الأمر؟ وما هو هذا الأمر؟ ومن الذي لم يكن هناك؟ ما الذي لم يقدر جوني على فعله؟ هل يتحدث الرجلان عن جريمة قتل أم سرقة أم عن تنظيف السجادة؟

في الواقع، إن كنّا على معرفة تامّة بظروف هذا الحديث والمشاركين فيه، يمكن استعماله بشكلٍ ناجح في الرواية. لكن في معظم الحالات، يُستحسن أن يكون الحوار أكثر وضوحًا:

"هل أحضرت المال؟".

"كلاّ، لم يكن دولوبي هناك".

"لم يكن هناك؛ هل تحدّث جوني مع لوي للقيام بذلك في الأسبوع القادم؟".

"كلاّ، لم يقدر. لوي ما زال في فلوريدا".

"اللعنة!".

ويساعد هذا الوضوح القرّاء أيضًا على فهم الحزن أو الشغف أو الخوف أو البهجة. لذا حاول أن توضّح لنا موضوع الانفعال من دون أن تبدو متحاذقًا.

ومن الطرائق الأخرى لصقل الحوار في الرواية هو كبح التعبير عن العواطف. ومن أفضل الطرائق لذلك أحيانًا هي إسكات الشخصيّة الثرثارة عادة عند مرورها بانفعال قويّ. فحين نتوقّع انفجارًا من قبل شخص ما ويحدث العكس، نقتنع بأنّ عاطفته قد غلبته فعلاً.

في أواخر رواية إفلين واو الكلاسيكيّة *برايدسهيد ريفيزيتيد*، يخسر البطل تشارلز رايدر كلّ ما لديه حين تقرر خطيبته، الليدي جوليا فلايد، عدم الزواج به لأسباب دينيّة. وكان ردّ فعله ببساطة: "أعرف". ويضم المشهد جملتين إضافيتين له لا تقلّان هدوءاً عن الأولى:

- "ماذا ستفعلين؟".
- "الآن سنكون وحيدَين نحن الاثنين ولن أتمكن من جعلك تفهمين".

ولكن على الرغم من هذا التصريح المكبوح (والبريطانيون يبرعون فيه)، لا شك لدينا في أن قلب رايدر مفطور من الألم. فغياب تهكّمه المعتاد وسخريته البالغة يكشف لنا ذلك.

أخيرًا، يمكن صقل الحوار لإظهار الانفعال من خلال موقعه في الرواية. فالحزن الذي عبّر عنه رايدر في تصريحٍ شديد الإيجاز، لم يأتِ في نهاية الفصل صدفةً. فنهاية الفصل ونهاية المشهد والفقرات أحادية الخط جميعها تشدد على ما يحدث فيها. وحين تضع تعبيرًا عاطفيًّا مكبوحًا في أحد هذه المواقع، فإنّك تدفع القرّاء تلقائيًا لاعتباره مهمًا، والتركيز بالتالي على خطورته العاطفيّة.

الحال ونبرة الصوت

نـــبرة الصوت هي مؤشر عاطفيّ يمكن الإشارة إليه بسهولة من خلال وصف الحال: "قال بحزن" أو "بكت بشدّة". مع ذلك، غالبًا ما يُنـــصح الكُتّاب بعدم استعمال هذه العبارات. لماذا؟ وهل ينبغي عليك الأخذ بهذه النصيحة؟

برأيي فإنّ التعابير التي تصف الحال هي سلاح ذو حدّين. صحيح أنّ الإكـــثار منها يشير إلى ركاكة في الأسلوب أو حتّى سخافة، ولكنّ حـــسن اســـتعمالها يساعد على وصف نبرة الصوت جيدًا، كأن تقول مـــثلاً: "قـــال بلطف". كما أنّ عبارات الحال التي تتعارض مع الحوار تضيف تعقيدًا على الرواية: "قال غاضبًا: 'أنا أحبكِ'".

بالمقابل من الأفضل استبدال عبارة "قال بصوتٍ عالٍ" بفعلٍ أبلغ يـــساعد على الإيجاز وإضفاء المزيد من الحيويّة على النّص، مثل "صرخ قائلاً". ولكنّ الأفعال التي تُستعمل مكان "قال" لها مساوئها هي أيضًا. فالـــروايات الـــتي يتجنب فيها الكاتب هذا الفعل عبر استبداله بلائحة طويلة من الأفعال الأخرى مثل *زمجر، فحّ، قهقه*، وما إلى ذلك، تتحوّل فيها النبرة إلى الكوميديّة حتّى وإن لم يقصد الكاتب ذلك.

بالـــتالي، ليس عليك تجنّب عبارات الحال المستعملة لوصف نبرة الصوت تمامًا بل استعملها باقتصاد.

أنواع الحوار

تعتـــبر بعـــض الخطابـــات العاطفيّة قويّة على نحو خاص وينبغي استعمالها بحذر. وهي تتضمن التجذيف والتعجّب واللّغة العاميّة.

الـــتجذيف هـــو وســـيلة طبيعيّة للتعبير عن العاطفة، ولكن، ثمّة قاعـــدتان هـــنا: الأولى، لا تفرط في استعماله. فإن كانت شخصياتك

تستعمل أقوى جمل التجذيف (كما يفعل الجنود)، يكون هذا نوع من أنـــواع الوصـــف، ولكنه يخسر مفعوله. وبالنسبة إلى الشخصيّات التي تجذّف بطبعها، أنت بحاجة إلى إيجاد طريقة أخرى لنقل أحاسيسها. أمّا بالنـــسبة إلى بقـــيّة الأشـــخاص فلا تستعمل التجذيف إلاّ في حالات الانفعال الشديد.

وتـــنصّ القاعدة الثانية على أن يناسب التجذيف الشخصيّة التي تـــتحدث عـــنها. فبعض الأشخاص لا يتفوهون بأكثر من *تبًّا* أو *اللعنة* مهما كانت الظروف، حتّى إنّ البعض لا يذهبون إلى هذا الحدّ. بالتالي اختر العبارات التي تعكس بدّقة مزاج الشخصية وخلفيّتها وسنّها.

وينطـــبق ذلك أيضًا على عبارات التعجّب، فما من شخص تحت سن الثلاثين يقول اليوم: "تشفّع بـــي!"، ولا يمكن أن نسمع رجلاً في العقد الثامن يستعمل عبارات التعجّب التي نسمعها على ألسنة الشباب، إلاّ إن كان يحاول أن يبدو عصريًّا جدًا.

ومن مخاطر عبارات التعجّب الأخرى، كما هو الحال مع اللهجة العاميّة عمومًا، هي أنّها سرعان ما تصبح نمطيّة أو قديمة الطراز. احرص بالـــتالي جـــيدًا على أن تكون تلك العبارات دقيقة في زمن الشخصيّة ومجتمعها، أو التزم بالعبارات العامّة غير المحدودة في زمن معيّن مثل آه، *كلاّ، أو يا للهول!*

ولا تعتـــبر اللّهجـــة العاميّة تعبيرًا عاطفيًّا بل هي طريقة كلام عامّـــة. مع ذلك، يمكنك استعمالها للإشارة إلى الانفعال إذا كانت الشخـــصيّة تتحدث برزانة عادة ولكنّها تنتقل إلى لهجتها الأم حين تـــنفعل بـــشدّة. وتعتبر هذه الطريقة فعّالة لإعطاء تأثير كوميديّ. واحرص هنا على جعلنا نفهم سبب تغيّر خطابه ولا تبالغ في استعمال تلك العبارات المحليّة.

الانفعال وعلامات الوقف

على الرغم من أنّ القاطعة لا تحلّ مكان *أنا أحبّك* كوسيلة لتحريك مشاعر القرّاء، إلى أنّ لعلامات الوقف دورًا فاعلاً في التعبير عن العاطفة.

- *القاطعة* في نهاية خطاب في الحوار تشير إلى أنّ المتكلّم قد تمّت مقاطعته. استعملها في الحوارات الغاضبة أو المنفعلة:
  "حقًا جاين، لم يكن يجدر بك –".
  "لا تخبريني بما يجدر بي فعله!".
- *القاطعة* المستعملة في وسط الكلام أو خلاله تشير إلى أنّ الشخصيّة تقاطع نفسها مشيرة إلى التوتّر أو المفاجأة أو الإرباك الفكري: "لم أذهب لأنّني – التاريخ لم يكن – هل أنت واثقة بأنّنا قلنا يوم الثلاثاء؟".
- *الحذف*. يستعمل للإشارة إلى أنّ الفكرة متواصلة كما يمكن أن تشير إلى عدم التأكد أو الاستسلام: "لا أعرف أبدًا ما أقول...".
- *الحروف المائلة* مناسبة للتشديد على الكلام.
- *علامات التعجّب*، تستعمل أيضًا للتأكيد، وينبغي أن يقتصر استعمالها على الحوار أو الأفكار. وفي السرد، يجب أن يصدر التشويق عن القصّة وليس عن علامات الوقف.
- *علامات الاقتباس المفردة ضمن علامات الاقتباس المزدوجة* تشير إلى أنّ المتحدّث يعتبر الكلام المقتبس مريبًا، أو شائنًا، أو ساخرًا: "قدّم لي جون *مفاجأة لطيفة* في الليلة الماضية".

حالات الانفعال الحاسمة

إنّ الانفعال المتواصل يفقد أثره، شأنه شأن التجذيف المتواصل. بالطبع، يمكن لبعض الشخصيّات أن تكون عاطفية على الدوام لأنّ طبيعتها كذلك. ولكن هذه الشخصيّات سريعة التأثّر تنجح على نحو أفضل إن كانت ثانوية وإن كان البطل أكثر هدوءًا وسيطرة على انفعاله. وهذا ما يضفي على المقاطع العاطفية قوّة التضارب.

ومن الاستعمالات الأكثر فاعلية لهذا التضارب هو الشخصيّة التي تسيطر على عواطفها لوقت طويل، ربّما معظم القصّة، ثمّ تحرّرها في

مـــشهد عاطفي رائع. وتعتبر هذه *اللحظة الحاسمة* دراماتيكية وشديدة التـــشويق، عبارة عن لحظة ذروة طبيعية، لا سيّما إن دفعت الشخصيّة للتحرّك. أمّا نوع التحرّك، فيعتمد على الرواية. وقد يتراوح من ذرف الدموع إلى الانهيار التامّ.

ويـــبلغ إبنـــــزر سكروج في رواية تشارلز ديكنـــز المحبوبة، *أيه كريسماس كارول*، هذه المرحلة بعد أن يرى ماضيه وحاضِره ومستقبله من خلال ثلاث شخصيات شبحية. ومستقبله الكئيب الخالي من الحبّ هو الذي يكسر جليده. فحين يستيقظ سكروج ويكتشف بأنّه لم يمت بعد، تسيطر عليه حالة من الانفعال والامتنان، سرعان ما تتبعها أفعال مثل إرسال ديك حبش إلى جيرانه والتبرع بالمال للفقراء.

وتظهر هذه اللحظة على نحو أكثر هدوءاً في رواية جاين أوستن، *ســـانس آنـــد سانـــسيبيليتي*. فقد أخفت إيليانور داشوود بعناية حبّها لإدوارد فـــيراس وحـــزنها بـــسبب ارتباطه بامرأة أخرى. ونجحت في الـــسيطرة علـــى تعابيرها العاطفيّة إلى حدّ أنّ شقيقتها كانت تصفها بالـــباردة. ولكن حين تعرف بأنّ إدوارد أصبح حرًا وأنّه يعرض عليها الزواج، ينكسر الجليد:

> لم تعد إيليانور قادرة على الجلوس. خرجت من الغرفة وهي تركض تقريبًا وحالما أُغلق الباب، سالت دموعها فرحًا حتّى إنّها شعرت في البداية أنّها لن تتوقف أبدًا.

بالنسبة إلى إيليانور المعتادة على كبت مشاعرها، تعتبر هذه الحالة أقرب إلى الهستيريا. (والفيلم الذي تؤدي فيه إمّا تومبسون الدور يُظهر فرحة إيليانور الهستيريّة).

ومن شأن اللحظة الحاسمة أن تكون سلبيّة. فالشخصيّة التي تتلقّى الإهانة تلو الأخرى وتتحمّلها بصمت، قد تبلغ فجأة نقطة تعجز معها

عن احتمال المزيد، فتتناول مسدس والدها وتبدأ بإطلاق النار. أو كما حدث مع بول وينتر في رواية هيرمان ووك، *يونغ بلود هوك*، قد يُقدم على الانتحار. ويترك بول رسالة يفجّر فيها أخيرًا كلّ يأسه.

إن أردت لشخصيتك أن تبلغ لحظة تفجّر فيها كلّ عاطفتها المكبوتة حتّى الآن، فإليك بعض الملاحظات:

- تعتمد فاعليّة تلك اللحظة كتقنية أدبية على إعداد مسبق من قِبل الكاتب. إذ ينبغي عليك أن تضع الضغوط المتكررة التي أدت إلى هذا الانفجار في إطار مسرحيّ. هكذا يُظهر لنا ديكنز رؤيا سكروج المرعبة لشبح الميلاد. وتروي لنا أوستن المرات العديدة التي شعرت فيها إيليانور بالحزن على إدوارد. أمّا ووك فيخبرنا مرّة تلو المرة بارتباك بول وانزعاجه.
- في كلّ لحظة توتر، يجب أن نرى بأنّ الشخصيّة تسيطر على مشاعرها إلى أن تنفجر.
- ينبغي أن يحدث الانفجار مع الحفاظ على كلّ ما نعرفه عن الشخصيّة. فلا مجال مثلاً لأن تعمد إيليانور داشوود إلى الانتحار. ولن يعبّر بول وينتر، ذاك الشاب الكتوم، عن انفعاله علنًا. بالتالي، إن تفجرت عواطف الشخصيّة في أغنية أم في هستيريا جنونية، يجب أن تعبّر عن انفعالها بشكل ينسجم مع طبعها العام.

ومن شأن مشهد الانفجار العاطفي أنّ يكون ناجحا جدًّا إن تمّ التخطيط له منذ بداية القصّة.

أمام مَن تنفعل الشخصيّة؟

إنّ الشخص الذي نختاره لنشاركه عواطفنا يُخبر الكثير أيضًا عن حياتنا. فالمحقق، بطل الرواية، قد يسمح لنفسه بالتعبير عن حزنه

وخـــوفه أمـــام زوجته فقط. بالمقابل، إن التزم *القوّة والصمت* مع زوجـــته وتحدّث عن عواطفه لشريكه، فهذا يكشف لنا الكثير عن العلاقتين.

في الواقـــع، يعبّر كثير من الناس عن عواطفهم السلبيّة، كنفاد الصبر والانـــزعاج، في المنـــزل أمام عائلاتهم، فيما يلتزمون بآداب اللياقة مع الغرباء. هكذا يفجرون مشاعر الكبت وعدم الأمان أمام زوجـــاتهم وأولادهم لأنهم لا يستطيعون التعبير عنها في مكان آخر. وتتـــرواح هذه المشاعر السلبيّة من النقد المستمرّ اللطيف إلى سوء المعاملـــة الجـــسديّة. فـــإن كانت شخصيّة روايتك من هذا النوع، احـــرص على أن تُظهر لنا الوجهين في سلوكها أكثر من مرّة كي نراها بوضوح.

وثمّة شخصيّات عاطفيّة مع الجميع. ويحتاج *ملوك الدراما* هؤلاء، الـــذين ينتمون إلى الجنسين، إلى أن يُصوَّروا في عدّة حالات مختلفة مع عدّة شخصيّات مختلفة كي نفهم بأنّهم لا يبوحون بأحاسيسهم لصديقٍ مقرّب بل يجودون بها بلا تمييز على أي أذن صاغية.

وتـــبرز المشكلة مع الشخصيّة التي لا تعبّر عن عواطفها أمام أيّ كـــان، إنها الشخص الكتوم والمنعزل الذي لا يملك صديقًا حميمًا ولا يحـــتاج إليه. وقد لا تتمكن من تركيب حوار عاطفي لهذه الشخصيّة على الإطلاق، إلا أنّك ستحتاج إلى استعمال مؤشرات عاطفيّة أخرى: لغة الجسد أو الانفعال أو الأفكار إن كانت شخصيّة وجهة نظر. ولكن رجـــاءً لا تجعل الشخصية تسير وتتحدّث مع نفسها بصوتٍ عالٍ، لأن ذلك يبدو مصطنعًا ومتكلفًا.

إلـــيك أخـــيرًا بعض الأمثلة الخاصة عن الحوار العاطفي الذي قد يناسب حبكتك:

- **كتابة يوميات أو رسائل**: مع أنّ ذلك يفتقر إلى فوريّة المشهد المسرحيّ، ألاّ أنّه فعّال جدًّا إن اقترن بالمشاعر. فرواية أليس ووكر *ذا كولور بيربل* تضمّ مقاطع مؤثرة من يوميات البطل الشغوفة والمحزنة والحافلة بالأخطاء الإملائية.
- **التحدّث إلى حيوان أليف**: ينجح هذا الأسلوب إن كانت الشخصيّة من النوع الذي يحبّ الحيوانات.
- **التحدّث إلى معالج نفسيّ**: من شأن هذا الحوار العاطفي أن ينجح كثيرًا إن كانت الشخصيّة من النوع الذي قد يلجأ إلى مساعدة معالج نفسيّ. وقد جعلت جوديث روسنر من هذه الحالة أساسًا لروايتها *أوغوست*. كما أنّه ينجح إن أجبرت الشخصيّة على زيارة طبيب نفسي. وأسباب ذلك كثيرة. فرغبة توم وينغو بحماية شقيقته الميّالة إلى الانتحار دفعته للتحدّث مطوّلاً مع الدكتور الدكتور لوين شتاين بعد مقاومة طويلة، وذلك في رواية بات كونروي، ذا *برينس أوف تايدس*. ويمكن للمحكمة أن تأمر بحصول المجرم على مساعدة نفسيّة، أو يقوم أحد الآباء بأخذ طفله إلى طبيب نفسيّ، وقد يتم أخذ امرأة إلى المستشفى بعد تعرّضها لسوء المعاملة، فتتحدّث عن عواطفها مع طبيبها النفسيّ. أخيرًا، يمكن لشخص يرفض عادةً المساعدة النفسيّة أن يضطرّ إلى اللجوء إليها بسبب عجزه عن تأدية وظائفه، وهذه الحالة هي أساس المسلسل التلفزيونيّ الناجح *ذا سوبرانوز*.
- **رجل الدين**: إن كانت الشخصيّة متدينة جدًّا، فقد تفتح قلبها لرجل الدين الذي تثق به.

مع مَن تتحرّك عواطف شخصيّتك؟ في أيّ ظروف؟ بالإجابة عن هذه الأسئلة يمكنك كتابة مشاهد قويّة في قصتك.

الأفكار: حوار الشخصيّة مع نفسها

كـــلّ مـــا سبق قوله عن الحوار العاطفي ينطبق على الأفكار مع بعض الإضافات. فقد تفكر الشخصيّة بحماسة في لحظة عاطفيّة في أثناء حـــدوثها، كمـــا تفعل الدكتورة جوانا لندرٍ في روايةٍ كوني ويليز عن تجارب الموت الوشيك، *باسّاج*:

فكّرت جوانا برعب، مايزي! لم أخبر ريتشارد، عليّ إخباره، ولكنني لا أنكـــر مـــاذا أرادت أنّ تقـــول له. شيء عن التايتانيك. كلاّ، ليس التايتانيك.

وقـــد تفكّـــر الشخصيّة بوضوح، حتّى في أكثر اللحظات توترًا، كما تفعل جوانا وهي تموت:

فكّـــرت بهدوء في أنّه يحمل سكينًا ونظرت إلى قميصها ومن ثمّ إلى يـــده التي تستعدّ لطعنها، ولكن مع أنّ الوقت كان يمرّ على نحوٍ أبطأ من الحارس إلا أنّها تأخّرت. لم تتمكن من رؤية السكين.

لأنّها قد انغرزت في جسدها.

أكـــنت تصف أفكارًا هادئة أم مرتبكة، يمكنك استعمال تقنيات الحـــوار نفـــسها: الـــتعجّب، والعبارات عرقيّة الأصل، والتجذيف، والتـــصريح المكبوح، وتفجّر العواطف، والتأكيد (لاحظ كيف تظهر الـــدراما في الفقرة الأخيرة في جملة قصيرة واحدة). بالإضافة إلى ذلك يمكـــن للشخـــصيّة أن تفكّـــر في أمور من دون أن تبوح بها لأحد أو تتـــصرف على أساسها. فالتخيّلات والرغبات والآلام التي لا تبوح بها لـــشخصٍ آخـــر، *تبوح* بها للقارئ حين *يسترق السمع* إلى أفكارها. بالتالي يمكن للأفكار العاطفيّة أن تعلّق على أحداث القصة وتغنيها.

أخـــبرنا برأي الشخصيّة بحدث ما واكشف لنا أفكارها بكلمات معبّرة تساعدنا أيضًا على التعرّف بها أكثر.

الأخطاء الشائعة في الحوار العاطفي

إنّ الخطـــاب الذي يعبّر عن المشاعر هو أكثر عرضة للوقوع في الأخطاء من أيّ حوار آخر. تجنّب:

- **المبالغة**: لا يبدو الحوار المبالغ فيه قويًّا بل كوميديًّا. ولا بأس به في الرواية الكوميديّة. وإلاّ فإن الشخصيّة التي تقول: "سأحبّك إلى أن تنطفـــئ الـــنجوم وتمـــوت!" تفقـــد مصداقيّتها (ويفقد الكاتب مصداقيّته هو أيضًا). صحيح أنّ الناس قد يشعرون بذلك وبعضهم قـــد يعـــبرون عـــن مشاعرهم القويّة بجمل شغوفة، ولكنّ هذه العبارات لا تبدو صادقة حين تُكتب على الورق. لذا إن أردت أن يأخـــذ القارئ مشاعر الشخصيّة على محمل الجدّ، فتحدّث عنها بشكل مقتضب.
- **الكليـــشيهات**: هـــنا تكمن معضلة كبيرة. فإن كانت *أنا أحبك* كليـــشيه، و*ســـأحبك إلى أن تنطفـــئ النجوم وتموت!* *تصريحًا كوميديًا*، فما الذي يتبقّى؟

في الواقـــع يمكن للشخصيّة أن تقول *أنا أحبك* على الرغم من كثرة شـــيوع هذه الجملة، لأنّ هذا ما يقوله العشّاق. وقد تكون كليشيه إلاّ أنّهـــا مقبولة في الحوار نظرًا إلى إيجازها وانتشارها. وكذلك الأمر بالنـــسبة إلى *أنا متأسف لوفاة والدتك*، و*أرجوك اقبل اعتذاري*، و*تبًّا لـــك*. فمـــع أنّ هـــذه الجمل شائعة إلاّ أنّها قصيرة، حقيقيّة ولا تولّد الدهشة.

أمّا الكليشيهات التي ينبغي تجنبها في الحوار فليست تلك المأخوذة من الحـــياة بـــل من الأفلام والمسلسلات والكتب الأخرى. فعبارات مثل *ســـأجعلك تندم على فعلتك*، و*لقد أعذر من أنذر* هي تهديدات فارغة، لـــيس لأنّ المتحدّث لا يستطيع تنفيذها بل لأنّ اللّغة فقدت قوّتها. إذًا، كقاعـــدة عامّـــة، احتفظ بالجمل اليوميّة العاديّة واستعمل حوارًا أقلّ شيوعًا حين تصبح الحالة أكثر تعقيدًا.

- **حوار كما تعلم**: لهذا الخطاب تأثير مدمّر في الحوار العاطفيّ لأنّه يجـرّده مـن حدّته ومصداقيّته. فليس من المتوقّع للحوار العاطفيّ أن يخبرنا بالقصّة الخلفيّة. والشخصيّة التي تقول: "أحببتك منذ أن رأيتك للمرة الأولى، وذلك حين التقينا في الصف الثامن بعد وفاة والدتي بعام واحد"، تفشل فشلاً ذريعًا، وكذلك أنت. خلال اللّحظات العاطفيّة، لا ينبغي أن تركّز الشخصيّة سوى على اللّحظة.

تـشكّل العواطف قلب الرواية، سواء أكانت الشخصيّات تتحدّث عن عواطفها أم تفكّر فيها وحسب. وتقول إدنا فيربر الحائزة على جائزة بولتـزر: "حسب رأيي، كي تنجح في الكتابة وتكون مقنعًا، عليك أن تكـون مهووسًـا نوعًا ما بالعواطف. الكره، والانزعاج، والاستياء، وحـب الانـتقاد، والخـيال، والمعارضة، والحماسة، وحسّ الظلم؛ جمـيعها تساهم في تغذية الرواية". وقد لا تكون بالضرورة *مهووسًا* بالعواطـف، ولكن إن أمكنك الدخول إلى مشاعر شخصياتك، فستعبّر عـنها بـشكل حقيقـيّ وحيويّ أكثر. بتعبير آخر، ضع نفسك مكان الشخصيّة، وأنت تكتب عنها على الأقلّ.

بعدها، اقرأ المشهد مجدّدًا وضع نفسك مكان القارئ.

مراجعة: الحوار والأفكار

لا يعتمد الحوار العاطفيّ – أي المشاعر التي تعبّر عنها الشخصيّة والكلمـات التي تستعملها – على المزاج الأساسيّ فحسب، بل يتأثّر أيضًا بالعرق والعائلة والمنطقة والتعليم والجنس والظروف الخاصة. كما أنّ الـناس يـتحدّثون بشكل مختلف عن الحدث المسبّب للانفعال بعد وقـوعه. وأخـذ هـذه العناصر في الاعتبار من شأنه أن يضاعف من مصداقيّة الشخصيّة ويساهم في وصفها.

ويختلف الحوار الخياليّ عن الحوار الواقعيّ بكونه مصقولاً بواسطة الضغط أو كبح التصاريح أو التركيز. وللحصول على تأثير أكبر، يجدر

بــك الاقتــصاد في استعمال العبارات العاميّة والتحذيف. تجنّب أيضًا المبالغة والكليشيهات والتفسير في الحوار لأنّها تقوّض تجاوب القرّاء.

واختر بعناية الشخص الذي تتحدّث إليه شخصيتك عن عواطفها وزمان الحديث أيضًا لأنّهما يحدّدان شخصيتها. وكذلك الأمر بالنسبة إلى الأفكــار (الــتحدث إلى الذات). فمن الممكن استعمال الأفكار العاطفيّة لإظهار جوانب في الشخصيّة لم تظهرها الحركة ولا الحوار، ما يعمّق فكرة القارئ عنها.

ولاســتغلال لحظــة انفجار عواطف الشخصيّة، ينبغي عليك تصوير الضغوط التي تتعرّض لها وقدرتها على ضبط نفسها في مشاهد سابقة.

التمرين 1

سجّل محادثة قصيرة بينك وبين صديق أو قريب. (ملاحظة: في بعض الأماكن، ينبغي الحصول على موافقة الشخص المسبقة). انقل المحادثــة كتابــيًّا. كيف يمكن ضغطها، أو تأكيدها، أو تفسيرها، أو إعــادة كتابــتها بشكل آخر لتصلح كحوار روائيّ؟ أعد كتابة المحادثة.

التمرين 2

تخــيّل بأنّ ستة أشخاص تعرفهم قيل لكلّ منهم على حدة بأنّهم ورثوا مليار دولار. دوّن أول ما يمكن أن يقوله كلّ منهم برأيك. حلّل مــا كتبــته. هل ينسجم مع ما تعرفه عن شخصيّة كلّ منهم؟ كيف يمكــنك تعــديل الحوار لوصف الأشخاص بشكل أفضل من دون أن يتعارض ذلك مع شخصيّتهم الأصليّة؟

التمرين 3

اكتب جدالاً حادًا بين شخصين ضمن حوار وحسب. بعد ذلك اكتب جزءًا من مذكّرات كلٍّ منهما تخبرنا فيه عن أفكاره حيال الشجار. كيف يختلف ردّ فعلهما العاطفي؟ ما هي الكلمات التي يستعملانها للتعبير عنها؟

التمرين 4

استقلّ الحافلة، أو تجوّل في السوق المركزيّ، أو تنزه في حديقة عامة. استرق السمع إلى الأحاديث من دون أن تبدو مثيرًا للريبة. ما هي العبارات العاميّة أو كلمات التجذيف أو الجمل غير المعتادة التي يستعملها الناس؟ ما هي العواطف التي يعبّرون عنها من خلالها؟ دوّن الجمل لاحقًا ولكن لا تستعملها مباشرة في الرواية (فالعبارات العاميّة التي يستعملها الشباب خصوصًا تتغيّر بسرعة) بل تمرّن من خلالها على سماع وتأليف خطابات فرديّة.

التمرين 5

اختر مسرحيّة تحبّها فعلاً وانتقِ منها المشهد الأكثر عاطفيّة. حلّل الحوار لترى كيف تمكّن الكاتب المسرحيّ، الذي لا يملك شيئًا غير الحوار للعمل به، من جعل شخصيّاته تعبّر عن انفعالاتها. هل ثمّة تقنيات يمكنك اقتباسها عنه واستعمالها؟

الفصل التاسع

وصف العواطف؛ استعمال الاستعارة، الرمز والتفاصيل الحسيّة لنقل المشاعر

تحدثنا حتّى الآن عن كيفيّة نقل مشاعر الشخصيّة مباشرة من خلال أقوالها وأفعالها وأحاسيسها وأفكارها، إضافة إلى ما تخبرنا به أنت ككاتب في التفسير. غير أنّه يمكن أيضًا نقل العواطف بشكل غير مباشر بواسطة الاستعارات والرموز. ومن شأن هذه التلميحات أن تكون قويّة وإيحائيّة وأن تعبّر أكثر من انفعال اللحظة.

وهذا ليس مستغربًا. إذ يرى بعض العلماء أنّ أدمغتنا مصممّة لفهم العالم من خلال القصص، ولهذا السبب نجد بأنّ جميع الثقافات المعروفة لدينا قد استعملت القصص للتعليم، والتسلية، والعبادة، والتوحيد، والسيطرة، وتحريك عاطفة أفرادها. ونجد لدى الناس قصصًا دينيّة، وسياسيّة، وبطوليّة، وعاطفيّة. وجميع القصص الحقيقيّة والخياليّة هي عبارة عن نوع من الاستعارات.

وتعرّف الاستعارة بأنّها صورة فنية تحتوي على مقارنة ضمنيّة تنطبق فيها كلمة أو جملة مستعملة في أحدها على الأخرى. ومن الأمثلة على ذلك *اخترقتها نظراته*. إذ قورنت النظرات بالسكين الحادّة والخارقة والخطيرة. وتخبرنا الاستعارة بردّ فعلها، إذ تشعر وكأنّ نظراته اخترقتها أو قطعتها، وهي أكثر حياةً من قول *آذاها بنظراته*. وتُعتبر القصص استعارات لأنّها تبتكر عالمًا خياليًّا يجعلنا نشعر بالعالم الحقيقيّ

بقـــوّة أكـــبر. فـــبعد مشاهدة *هاملت* أو سماع قصّة جورج واشنطن وشـــجرة الكرز أو قراءة *آنا كارينينا*، اتسعت نظرتنا للعالم. فنحن لم نـــشارك الشخـــصيّات أحاسيسها فحسب (غضب هاملت، نـــزاهة واشنطن، يأس آنّا)، بل أصبح العالم المحيط بنا أكثر عمقًا. وينطبق ذلك حتّـــى على المسلسلات الفكاهيّة من الدرجة الثالثة. فهي تبقى استعارة للحـــياة الواقعيّة، والسبب الذي يجعلنا نعتبرها *فاشلة* هو أنّنا نراها في اللاوعي بأنّ الاستعارة لا تناسب الواقع (هذا سخيف! لا أحد يتصرّف بهذه الطريقة!).

حـــين تعرف بأنّ الرواية تجسّد استعارات على مستويات عدّة، فـــستختار منها ما يحسّن التجاوب العاطفيّ مع روايتك. وسنتناول هنا أربعـــةً مـــن هـــذه المستويات: المقارنة البسيطة، والاستعارة الموسّعة، والرمز، والحقيقة المستبدلة.

المقارنات البسيطة: استخراج المعدن الثقافي

تـــؤدي الاســـتعارات والتشابيه وظيفتها عبر مضاعفة انطباع القـــارئ لموضـــوع الوصف. فلنأخذ مثالاً على ذلك مشهدًا ينتهي بشعور الشخصيّة بالفرح. قد ينتهي المشهد كالتالي: *حولنا، كانت الورود تتفتّح بالأحمر والبرتقالي وبذهب الشمس الساطعة*. لا نفهم مـــن هذه الجملة بأنّ الشخصيّة تقف في حديقة فحسب، بل وأنّها تتفـــتح وتـــسطع هي أيضًا. وقد ذُكرت الأزهار كرمز لعواطفها. ونتـــيجة لـــذلك، لا يـــشعر القرّاء بالأحاسيس التي تحرّكها القصّة والشخـــصيات فقـــط، بل وبتلك التي تقترن لديهم بأشعة الشمس والـــورود. وهـــنا تكمن قوّة الاستعارة: فهي توحي بأمور تتجاوز المعنى المباشر للجمل.

وما توحيه تلك الاستعارات هو ما يجعل استعمالها دقيقًا لعدّة أسباب: أولاً، يقرِن الناس صورة المقارنة بأمور مختلفة. فإن كانت الأزهار تذكّرك بالحساسيّة عوضًا عن المتعة، فلن تولّد لديك الإحساس الذي قصده الكاتب من الاستعارة. وتختصّ استعارات أخرى بثقافات معيّنة، لهذا السبب لا يمكن ترجمة بعض الأعمال الأدبيّة بدقّة.

وحتى ضمن الثقافة الواحدة، تتغيّر دلالات الاستعارة على مرّ الزمن. فقد استعمل أف. سكوت فيتزجيرالد في روايته *ذا غرايت غاتسبي* الكلمات التالية لوصف الموت الثلاثيّ لموريال وغاتسبي وويلسن: "... واكتملت المحرقة". فهذه الجملة التي كُتبت عام 1925 لم توحِ بفكرة دمار فظيع. ولكن بعد الحرب العالميّة الثانية، أصبحت كلمة "محرقة" تحمل دلالات أخرى خاصة أكثر عن الإبادة العِرقيّة، ولم تعد تناسب استعمال فيتزجيرالد لها. وهذا ليس خطأه بالطبع، إذ لا يتوقّع من الكتّاب معرفة المستقبل. أمّا اليوم، فينبغي على الكاتب أن يتوخّى الحذر في استعمال كلمة "محرقة" في الاستعارات.

وفي الواقع، ثمّة عدد كبير من الكلمات التي تحمل دلالات تتجاوز معناها الحرفيّ. وعليك أن تكون مدركًا للخلفية العاطفيّة لتلك العبارات كي توحي بالإحساس الذي تقصده عوضًا عن أن تولّد عن غير انتباه إحساسًا مختلفًا تمامًا.

على سبيل المثال، تولّد جميع الأمور التالية عواطف (قويّة لدى بعض القرّاء) بحدّ ذاتها قبل مقارنتها بأيّ شيء آخر:

- حليب الأم
- علَم
- فطيرة تفاح
- خشبة بيع العبيد

- خاتم زفاف
- القطط والكلاب الصغيرة
- مشنقة
- سجائر
- حجر الراين

لهـذا السبب فإنّ خشبة بيع العبيد المستعملة تحت مشنقة متدلية هي فكرة مرعبة بالنسبة إلى معظم الناس حتّى قبل إعطاء أيّ فكرة عن القصة.

استعمل بالتالي هذه الدلالات لصالحك واختر الكلمات التي توحي بالعواطف التي تريدها. ولكن انتبه إلى أنّ تلك الكلمات التي تولّد أحاسيس مألوفة قد تبدو شائعة جدًّا إن لم تُستعمل بطرائق جديدة. فعبارة "راح الطفل يقفز مرحًا مثل قطّة" تحتوي على تشبيه مألوف حتى وإن كانت القطط تقفز وتلعب. ويمكن القول عوضًا عن ذلك "راح الطفل يتقلّب ويقفز وكأنّه يلاحق ذنبًا من الفرو".

بالمقابل، تجنّب الاستعارات الغريبة التي تصرف الانتباه عن القصة : "كانت مشاعرها حيال جون مختلطة، مثل الخضار في السلطة". اختر عوضًا عن ذلك استعارات عاطفيّة قادرة على إثارة العاطفة التي تريدها بسهولة.

ومن سلبيات استعمال الاستعارات أيضًا هو أنّ الاستعارة المختلطة تشتّت الانتباه أو تسبب الإرباك. فعبارة "هدأت عاصفة الاحتجاج في مهدها" تقذف الكاتب خارج القصّة، وربما من دون عودة.

أحوال الطقس في الاستعارات

ثمّة فئة في الاستعارات ينبغي التطرّق إليها بالتفصيل نظرًا إلى مدى انتشارها وخطورتها، وهي استعمال حالة الطقس لوصف مزاج الشخصيّات.

وهــذا مغرٍ في الواقع. فجميع الناس تقريبًا يتجاوبون مع الطقس: أشــعة الــشمس الممتعة، أو بداية الربيع المنعشة، أو كآبة أيام الشتاء الرماديّة. والمشكلة هي أنّ استعمال الطقس في الاستعارة يبدو متكلّفًا. ففي النهاية، هل يتدبّر المناخ العالمي أمره بحيث تمطر السماء في بوسطن لحظــة شعور الشخصيّة القاطنة في باك باي بالاكتئاب؟ لقد نبذ القرّاء المعاصــرون فكرة التشابه بين أحوال الطبيعة وعواطف الإنسان منذ أن أفرط ووردسوورث وغيره من الكتّاب الرومانسيين في استعمالها.

لا يعــني ذلــك عــدم استعمال الطقس في الاستعارات إطلاقًا، بل اســتعماله بطــرائق مبتكــرة. ويكمن السرّ في عدم جعل حالة الطقس المذكــورة في مشهد معيّن موازية بشكل دقيق ومفصّل لمشاعر الشخصيّة. اســتعمل عوضًــا عن ذلك ناحية واحدة منه كعنصر واحد في الاستعارة (مــثل استعارة الورود وأشعة الشمس المذكورة سابقًا). أو استعمل فكرة الطقــس غير الموجودة فعليًّا في المشهد. وقد نجح هيرمان ميلفيل في ذلك حــين وصف كآبة إيشمايل وعدم استقراره قائلاً: "روحه التشرينيّة" في رواية *موبــي – ديك*.

الاستعارات الموّسعة: كيف تستمر فيها

في هــذه التقنيّة، تتم الإشارة إلى الاستعارة نفسها في موضعين أو ثلاثــة أو أربعــة مواضع في مشهد واحد. وتضيف كلّ إشارة معنًى عاطفــيًّا آخر. على سبيل المثال، في رواية جويس غراي لي "داسك"، نرى آن وريتشارد على شفير شجار زوجيّ كبير. وتظهر الجمل التالية خلال المشهد:

- تواجها في غرفة المعيشة وجرى الخلاف بينهما مجرى الجدول بين الصخور (بداية المشهد).

- قالــت آن: "لم أخـبرك لأنّني -" وتوقفت فجأة. اتسع الجدول وأصبح أكثر سرعة (وسط المشهد).
- قالــت آن ببرود: "إذًا، ارحل"، وشعر بأنّ الفيضان يجرفه حاملاً معه كلّ شيء (نهاية المشهد).

إن أردت اسـتعمال الاسـتعارة الموّسعة لوصف العاطفة في أحد المشاهد، يمكن الاستفادة من إرشادات الاستعارة العاديّة نفسها: القدرة على نقل العاطفة المعيّنة، الاعتدال والانسجام مع إطار المشهد في رواية "الغـروب"، يعمـل ريتـشارد على طوف في النهر، وهذا ما يجعل الاستعارة طبيعيّة من وجهة نظره.

حين يفشل الكاتب في نقل العاطفة

من المشاكل التي قد يقع فيها الكاتب في أثناء استعمال الاستعارات والرموز، هو تحميل الجملة الواحدة كثيرًا من المعاني، فتأتي النتيجة غير مؤثرة بل مضحكة عن غير عمد. ففي كلّ عام ينظّم قسم اللّغة الإنكليزيّة في جامعة ولاية سان خوسيه مباراة بلوير - ليتون للرواية، وهي تحمل اسم الكاتب إدوارد جون بلوير - ليتون الذي اشتهر في القرن التاسع عشر (آخر أيام بومباي)، والذي كرّس نفسه للروايات العاطفيّة. وتهدف المباراة إلى إيجاد مثل ممتاز لاستعارة تحولت إلى باروديا.

وكانت الجملة الفائزة عام 2004 بقلم دايف زوبيل من مانهاتن بيتش، كاليفورنيا:

"قررت وضع حدّ لعلاقة حبّها برامون الليلة... باختصار كما تنزع مارتا ستيوارت عِرق الرمل من نيل القريدس... مع أنّ عبارة 'علاقة حبّ' تجدها الآن تلطيفًا مثيرًا للسخرية... تمامًا مثل 'عِرق الرمل'، الذي يشكّل بالنهاية جزءًا من الأمعاء، وليس عِرقًا... وتلك المادّة القطرانيّة في داخله ليست رملاً بالتأكيد... وهذا ما يعيدها إلى التفكير في رامون".

ما لم تكن تكتب للمشاركة في مباراة بلوير-ليتون، ألغِ هذه الاستعارة!

الرموز

الرموز هي نوع من الاستعارة يتم فيها توسيع شيء أو مفهوم في كامـــل الرواية. وإن تمّ اختيار الرموز بدقّة، من شأنها أن تشتمل على قوّة عاطفيّة كبيرة لأنها تعمل على أكثر من مستوى واحد. ومع تطوّر القصّة، يكتسب الرمز معانيَ إضافية.

وغالـــبًا مـــا يكون الرمز شيئًا محسوسًا، كما في رواية هنري جـــايمس "*ذا غولدن بول*". إذ يتّم شراء الوعاء من متجر للأثريّات كهديـــة زفاف. ولكنّ فيه شقًّا صغيرًا. ومع تطوّر القصّة، ينكسر الـــوعاء الذي كان مركز تقدير. فندرك تدريجيًّا بأنّ الوعاء الأثريّ يمـــثل المؤســـسات، بما في ذلك عادات الزواج في هذا المجتمع الذي يتداعى من الداخل. وضمن هذا الفساد، تظهر مشاعر الشخصيّات وتتأثّر به.

والـــشيء المستعمل رمزيًّا إمّا يحمل أساسًا مضامينه الثقافيّة، كما هـــو الحـــال مع الأعلام أو الرموز الدينية، أو يتم استعمال شيء معيّن بدلالـــة رمـــزيّة خاصة بالرواية دون غيرها، كوعاء جايمس الذهبـــي (فالـــوعاء لا يشير عادةً إلى الفساد الاجتماعيّ). وفي هذه الحالة ينبغي علـــيك توضيح المعاني الجديدة جيّدًا ليتمكّن معظم القرّاء من فهمها. وأقول: "معظم القرّاء" لأنّه ثمّة قراء لن يتمكّنوا من بلوغ معنى الرموز، ولا داعـــي للمحاولة. فهؤلاء الناس يستمتعون بالحبكة وحسب، ولهذا السبب ينبغي أن تكون روايتك متماسكة حتّى وإن لم يفهم أحد المعنى الرمزيّ فيها.

كـــم ينبغي توضيح الرمز؟ يعتمد ذلك على الرواية. فرواية هاربر لي الكلاسيكيّة *تو كيل أيه موكينغبيرد* (قتل الطائر المحاكي)، لا تخاطر أبدًا في توضيح معنى الرمز. إذ يقول أتيكوس فينش لابنه جيم:

"اقتل جميع الطيور أبو زريق إن استطعت، ولكن تذكّر أن قتل الطائر المحاكي غير مستحب".

كانت تلك المرّة الوحيدة التي سمعت فيها أتيكوس يجعل فعل شيء غير مستحب، وسألت الآنسة مودي عن ذلك.

قالت: "والدك على حقّ. فالطائر المحاكي غير مؤذٍ على الإطلاق بل يمتعنا بتغريده. فهو لا يأكل الحدائق ولا يؤذي شيئًا بل يغنّي لنا من قلبه. لهذا السبب قتله غير مستحب".

ويظهر الطائر المحاكي كرمزٍ للطيبة بوضوح تام في نهاية الرواية. إذ يؤمَر سكوت البالغ ثمانية أعوامٍ بعدم الكشف لأيٍّ كان بأنّ بو رادلي اللطيف والساذج متورّط في قتل بوب إيويل الشرير وهو يحاول إنقاذ حياة سكوت وجيم:

جلس أتيكوس وهو ينظر إلى الأرض طويلاً. أخيرًا رفع رأسه قائلاً: "سكوت، السيد إيويل وقع على سكينه. هل تفهم؟".

بدا أتيكوس كئيبًا، فاقتربت نحوه واحتضنته وقبلّته بكلّ قوتي، ثمّ طمأنته قائلاً: "نعم سيدي، أنا أفهم. السيد تات كان على حقّ".

تململ أتيكوس في مكانه ونظر إليّ قائلاً: "ماذا تعني؟".

"في الواقع، سأكون كمن يقتل طائرًا محاكيًا أليس كذلك؟".

في روايات أخرى، لا يتمّ تفسير الرمز بهذا الغموض. فرواية آن باتشيت *بيل كانتو* تدور حول مغنّي أوبرا، وأشخاص آخرين على قدر من الأهمّيّة، يؤخذون رهائن من قِبل مجموعة من الثوّار في جنوب أميركا يحاولون الإطاحة بالحكومة. وعبر هذا الكتاب الرائع، تُعتبر الأوبرا رمزًا للحضارة بحدّ ذاتها: الثقافة، والجمال، والقدرة على تحويل النزوات الدنيويّة إلى الناس. ومع أنّ الرمزيّة لا تفسّر أبدًا، ولكنها تغذي كلّ فصلٍ من فصول الكتاب. من ناحية أخرى، يستطيع القارئ التمتّع بالحبكة من دون أن يعي بالضرورة ما يُقال على مستوى أعلى.

ويظلّ بإمكانه الإحساس بردّ الفعل العاطفي تجاه الرواية والشخصيّات والذي تساعد الاستعارات على نقله.

الرموز 2: المفهوم غير المحسوس

المفهوم غير المحسوس هو شيء لا يمكن لمسه أو رؤيته أو تذوقه، بل هو مجرّدٌ مثل "العدالة"، أو "الإيمان"، أو "التاريخ". من هنا فهو مختلف عن الأشياء المحسوسة التي تعتمد عليها الرواية. ولكنّ الكاتب الماهر يستطيع استعمال المفهوم التجريديّ في الرمز.

وتقوم كاثرين رايان هايد بذلك على نحو جميل في روايتها حول نزاع الجيران، "بلودلاينز". والنزاع المزعوم هو حول الأفضليّة المفترضة لكلب فرانك الأصيل من فصيلة دوبرمان وكلب كاشو الهجين. ولكن مع تصاعد أحداث الرواية، يتضّح لنا بأنّ النزاع الحقيقي هو على فوقيّة فرانك "ذي الأصول الأميركيّة" على كاشو المهاجر. ولكنّ كلبة فرانك الأصيلة تحمل من كلب هجين يدخل إلى حظيرتها، وهذا ما حذّر منه كاشو، ولكنّ فرانك تجاهله. فيأخذ كاشو صورًا لعملية التزاوج على اعتبارها "الدليل" على أنّ سلالة الكلب الصغير هجينة. وتتبع ذلك مقارنات طبقيّة ومن ثمّ شجارات، مع تورّط جيران آخرين وتبادل شتائم عرقيّة. فتصبح سلالات الكلاب رمزًا للسلالات البشريّة، بالإضافة إلى كونها وسيلة للتعبير عن الغضب والمنافسة والخوف.

وبعض الرموز فعلاً جزءٌ من الحبكة ولا يؤثر حذفها في الرواية، كما هو الحال مع الطائر المحاكي. أمّا في *بيل كانتو* و" بلودلاينز"، فإنّ الرمز منسوج بعمق في أحداث الرواية بحيث أصبح هو الحبكة. فمن دون الأوبرا لن يكون في رواية *بيل كانتو* خطف أو رهائن أو

قـــصّة. ولولا الشجار على السلالات، سلالات الكلاب والبشر على السواء، لاستمر فرانك وكاشو في التعايش بسلام.

لبـــناء قـــصّة كاملة حول الرمز وتوليد عاطفة أكثر تعقيدًا، أنت بحاجة إلى:

- اختـــيار شـــيء أو مفهوم يشكّل على السواء جزءًا لا يتجزأ من الحـــبكة وشـــيئًا يمكن للشخصيات أن تشعر بعاطفة قويّة تجاهه. ويمكـــن للرمز أن يكون أيّ شيء، ففي رواية لويس أوشينكلوس "سغند تشانس"، تكتسب شوكة طعام عاديّة معنىً رمزيًّا قويًّا.
- توســـيع أحـــداث الرواية حول الرمز. لذا، عليك أن تحدّد ما إذا كانت الشخصيّات ستعي معنى الرمز أم أنّ القارئ هو الذي سيعيه.
- إعطـــاء معـــنىً للحـــوار أو الأفكـــار التي تدور حول الرمز بين الشخصيّات المدركة لدلالته.
- إعطـــاء الشخصيّات غير المدركة للدلالة فرصًا للتفاعل مع الرمز بطـــرائق تعبّر عن مشاعرها. على سبيل المثال، إن كانت شقيقتان تنظّفان منـــزل والدهما بعد وفاتها، يمكنك أن تجعلهما تتجادلان تكـــرارًا حول قبّعة تحبّانها ولكنّها زهيدة الثمن. ومع عودتهما إلى الجـــدال مرّة تلو الأخرى، يصبح واضحًا بأنّ النـــزاع ليس على القبّعة إنّما على حبّ الأم الميتة.
- محاولـــة إنهـــاء المـــشاهد أو حتّى القصّة بأكملها بالرمز لمضاعفة دلالاته.

العاطفة المستعارة

مـــن الممكـــن أيـــضًا توليد مشاعر للقارئ من خلال "العاطفة المـــستعارة"، وذلـــك بالاقتـــباس عن الأغاني أو الشعر أو الأفلام أو

الـــروايات السابقة، أو الإشارة إلى أعمال موسيقيّة أو فنيّة كاللوحات والمنحوتات. إذ تشكّل هذه الأشياء رموزًا نوعًا ما لأنّها ليست محدودة بنفـــسها. فسقف الكنيسة السيستينيّة يمثّل بالنسبة إلى الكثيرين موهبةً سامية وُضعت في خدمة الإيمان. والأغاني الشعبيّة التي يسمعها المرء في شبابه تشتمل على حقبات كاملة من الثقافة. كما تبرز خلفيّات ثقافيّة مختلفة حين تقتبس الشخصيّة كلامها عن أحد الأفلام.

وثمّة مدرستان فكريتان في هذا المجال. ترى إحداهما بأنّ الاقتباس يعكـــس طريقة تفكير الناس وتحدّثهم، لأنّ الرموز الثقافيّة تتشرّب في الواقع الحياة اليوميّة. ويجد الكتّاب الذين يستخدمونه بأنّه يؤدي وظيفة العلامـــات الـــتجاريّة، لأنّـــه يسهّل وضع الشخصيّة في إطار معيّن؛ فالـــشخص الـــذي يقتبس عن دانتي ليس مثل من يقتبس عن الدكتور دري (مـــع أنّـــه سيكون مثيرًا للاهتمام في هذه الحالة). أضف إلى أنّ الاقتـــباس هو طريقة مشروعة لتحريك العاطفة المقترنة بالجملة الأصليّة إن تمّ توضيح علاقتها بالظرف الحاليّ.

أمّـــا الرأي المعارض فيقول بأنّ الاقتباس يستغلّ عاطفة مستعملة. فـــواجب الكاتـــب برأيهم هو توليد شعور مرتبط بما يجري في روايته وليس في مسرحيّات شكسبير أو قصائد جون لينون.

ولمزيد من التعقيد، ثمّة رأي ثالث يفضّل الحلّ الوسطي. فيستعمل هـــؤلاء الكتّاب جملاً مقتبسة من روايات أو قصائد أو أغانٍ كعناوين لفصول أو أقسام في الكتاب أو كعنوان للكتاب ككل من دون إدخالها في الـــنص. وفي هذه الحالة يساعد الاقتباس على إحداث جوٍّ عام من دون أن يشكّل جزءًا فعليًا من الرواية.

وكـــيفما اســـتعملت تلـــك الإشارات، ثمّة أمور ينبغي أخذها في الاعتـــبار. أوّلاً، ثمّـــة فنانون آخرون هم من كتبوا تلك المادّة ويملكونها.

فبإمكانك الاقتباس بحرّية عن أعمال دانتي وشكسبير وغيرها من الأعمال العامّة. وينطبق ذلك أيضًا على الخطابات العامّة (كالمرشّحين لمناصب معينة والذين تستخدم خطاباتهم في رواية تاريخية). أمّا بالنسبة إلى الكتب التي تحتوي على حقوق نشر، فأنت تحتاج إلى إذن الكاتب للاقتباس عنها في روايتك. ويحتفظ ورثة الكاتب المتوفّى بحقّ الاقتباس عن كتبه، وبعضهم ليس متسامحًا في ذلك. احصل بالتالي على الإذن أوّلاً.

والاقتباس عن الأغاني أكثر صعوبة. إذ تنظّم الجمعية الأميركية للمؤلفين الموسيقيين والكتّاب والناشرين قوانين الاقتباس عن الأغاني، والقوانين فيها صارمة. استعدّ لدفع مبلغ من المال مقابل الحصول على الإذن.

بالمقابل، يمكن الإشارة بحرّية إلى عنوان أيّ شيء، بما أنّ العناوين لا تخضع لحقوق النشر. إذ يمكن لإحدى الشخصيّات في روايتك أن تقول: "اسمع! إنّهم يعزفون أغنيتنا!"، ثمّ تسمّيها. كما يمكنها أن تذهب إلى مركز لينكولن في نيويورك لمشاهدة فرقة باليه نيويورك وهي تؤدي رقصة *أغون*، أو الذهاب إلى غراند أولي أوبري لسماع دولّي بارتون يغنّي "جولين"، أو الذهاب إلى المكتبة المحلّية لشراء *بيل كانتو*.

كعكات بروست: العاطفة الحسيّة

أخيرًا، يمكن توليد العاطفة لدى القارئ من خلال حواسّ أخرى غير البصر أو الكلام، وهي طريقة غالبًا ما يتّم إهمالها، ولكنّ معظم القرّاء يستعملونها على نحو طبيعيّ في الوصف والحوار. وغالبًا ما يتّم إهمال حواسّ الشّم والذوق واللّمس، والتي تشكّل ببساطة جزءًا من الوصف الناجح. وإن استُعملت بمهارة، فمن شأنها أن تولّد عاطفة تفوق تلك الناتجة عن الوصف نفسه.

وأشهر مثال على ذلك هو كتاب مارسيل بروست الشهير *تذكّر أشياء من الماضي*، والتي تستحضِر فيه رائحة كعكة مادلين صغيرة ماضيَ الكاتب بأكمله فيفيض بقوّة في ذهنه (وعبر نصّ من سبعمئة صفحة). ولا يمكنك على الأرجح الاعتماد على ذكر اسم كعكة لإحداث هذا التأثير في القارئ، لأنّ الشمّ، كالذوق واللّمس، هو حاسّة فردية جدًّا. مع ذلك، تملك بعض الحوافز الحسيّة معانيَ عاطفيّة قويّة يمكن الاعتماد عليها على الأرجح.

وأسهلها هو النفور. فذكر رائحة أو ملمس أو طعم البراز يدفع معظم القرّاء للاشمئزاز. وكذلك الأمر بالنسبة إلى الدم والأحشاء والجثث... بالمقابل، يمكن إثارة شعور اللّذة لدى القرّاء من خلال ذكر رائحة الخبز الساخن أو تأثير الماء البارد في يوم حارّ أو دفء النار بعد التعرّض للبرد.

فلنتناول المقطع التالي. ما هي العواطف التي يثيرها فيك؟

> مشت تحت الأشجار الباسقة وهي تأخذ أنفاسًا عميقة من الهواء البارد المعطّر برائحة الصنوبر. في الأعلى، بدت الأغصان سوداء اللّون تحت أشعة الشمس، وكانت إلى الأسفل خضراء، أمّا تحت قدميها فبدت الإبر بلون القرفة. وفوق تلك السجّادة الناعمة، لم يكن حذاؤها يُصدر أيّ صوت. سمعت نعيب بومٍ من مكانٍ ما وكان منخفضًا وباردًا مثل أشجار الصنوبر.

هل شعرت بالسلام؟ الهدوء؟ التوازن؟ مع ذلك نحن لا نعرف بعد ما هي القصّة التي تدور تحت تلك الأشجار، فربّما كانت تلك الفتاة ذاهبة لارتكاب جريمة أو للقاء حبيبها أو لقضاء حاجتها. مع غياب أيّ معلومات أخرى، نجح الوصف الحسيّ بتوليد مشاعر معيّنة.

ما هي العاطفة التي تريد لقرّائك الشعور بها في أثناء قراءة المشهد الذي تكتبه؟ حدّد التفاصيل الحسيّة التي تعزّز هذا الشعور.

بالطــبع، تــأتي معظــم العواطف في روايتك من الشخصيّات وظــروفهم. ولكــن حــاول إغناءها من خلال الاستعارات والرموز والوصف الحسيّ، وبواسطة الاقتباس أيضًا.

مراجعة: الاستعارة، والرمز، والتفاصيل الحسيّة

الاســتعارات هــي مقارنــات ضمنيّة تنطبق فيها كلمة أو جملة مستعملة أساسًا في المستعار منه على المستعار له. وباختيار تلك الكلمة أو الجملــة بعــناية، يمكنك أن تضيف العاطفة الناشئة عنها إلى الحالة الأساسيّة. ومن الممكن إضافة المزيد من الأحاسيس بواسطة الاستعارات الموسّعة التي تستعمل المقارنة عبر مشهد كامل.

وينبغــي اســتعمال الاستعارات التي تحتوي على كلمات ذات مــضامين ثقافــيّة قويّة في المواضع التي تناسبها. ومن الاستعارات التي ينبغــي الانتباه إلى استعمالها هي تلك التي تشتمل على أحوال الطبيعة، والتي قد تبدو متكلّفة بسهولة.

يمكــن للــرموز أن تكــون أشياء فعليّة أو مفاهيم مجرّدة. ينبغي اختيارها لتناسب القصّة، ويمكن تفسيرها من خلال أفكار الشخصيّات وحــوارها أو تــرك فهمها للقارئ الفطن. وينبغي أن يتّم دومًا اختيار الرموز التي تناسب الحبكة أو الإطار.

ومن شأن الاقتباس عن الأغاني أو القصائد أو ذكر أعمال فنيّة أو أدبيّة موجودة أن يغني عملك أو يقلّل من قيمته. ويعود الحكم هنا إلى الكاتب.

ومــن الطــرائق الفعّالــة الأخرى لإغناء العواطف الموجودة في المشهد، استعمالُ تفاصيل حسيّة مختارة بعناية.

التمرين 1

قم بإيجاد ثلاث استعارات مختلفة عن ترويض كلب على العيش في المنزل ودونها. أيّ منها تجعل المهمة تبدو بلا نهاية؟ وأي منها تجعلها تبدو مضحكة؟ أي منها تعجبك أكثر؟ وأي منها تبدو أكثر دقّة؟ اكتب جملة تستعمل فيها الاستعارة.

كرّر هذا التمرين مع حالة أكثر خطورة، كجريمة قتل.

التمرين 2

اكتب مشهدًا قصيرًا يتضمن اصطحاب الكلب في نزهة في منتصف الليل. استعمل إحدى المقارنات السابقة في استعارة موّسعة، تتغيّر من بداية المشهد إلى وسطه، وصولاً إلى النهاية.

طبّق هذا التمرين الآن على حالة أكثر خطورة، كجريمة قتل.

التمرين 3

إلامَ يمكن أن يرمز ما يلي: رزمة من المال، رذاذ برائحة الزّنبق، المحيط؟ حاول إيجاد تفسيرين رمزيّين على الأقل لكلّ منها.

التمرين 4

افتح روايتك المفضّلة على أي مشهد قويّ. كيف ينجح الكاتب في توليد العاطفة؟ ضع خطًّا أحمر تحت الاستعارات والتشابيه، وخطًّا أزرق تحت الرموز، وخطًّا أصفر تحت التفاصيل الحسيّة. في أيّ منها تجده أبرع؟ إن اخترت كاتبًا آخر أو رواية أخرى للكاتب نفسه، هل ستكون النتائج مختلفة؟

التمرين 5

افتح كتابًا للجمل المقتبسة. اقرأ إلى أن تلفت انتباهَك إحدى الجمل. هل توحي لك بمشهد أو حتّى برواية كاملة؟ في هذه الحالة، هل ستستعمل الجملة عنوانًا للكتاب؟ لماذا و لَم لا؟

الفصل العاشر

حالات خاصة في العاطفة؛ الحبّ، والشجار، والموت

قليلة هي الأعمال البشريّة الخالية من العواطف. فحتى رمي كيس النفايات قد يحرّك رادار الأحاسيس: الاشمئزاز من رائحته، أو الانزعاج من أنّ أحدًا آخر لا يخرجه، أو السرور لكونك منظّمًا. غير أنّ بعض الحالات تحتاج إلى مشاعر أكبر من قِبل الشخصيّات، على أمل إثارة ردّ فعل مناسب لدى القرّاء. وتُعتبر هذه المشاهد كبيرة بطريقة أخرى عادةً، فبلوغها الذروة يزيد من توتر الحبكة. لهذا السبب فهي تحتاج إلى عناية خاصة في أثناء الكتابة وتشتمل على مشاهد الحبّ، ومشاهد الشجار ومشاهد الموت.

أحبك، على طريقتي

ينبغي أن تناسب مشاهد الحبّ طبع الشخصيّات، وهذه أهمّ ملاحظة هنا. صحيح أنّ هذا ينطبق بالتأكيد على جميع أعمال شخصيّتك، ولكن مع مشاهد الحبّ بالذات يُعتبر الأمر حيويًّا جدًّا، لسهولة تحوّلها إلى كليشيه. فقبل أن تكتب ذاك المشهد الرومانسيّ في روايتك، سبق لك أن قرأت أو رأيت في الأفلام مئات مشاهد الحبّ. هكذا تقع بين إغراءَي التكرار غير المقصود والرغبة بكتابة مشهد جديد تمامًا.

إن اكتفيت بتكرار الخطابات والأعمال الرومانسيّة المعتادة، فسيكون مشهدك مملاً. فالأشياء التي يقولها العشّاق لبعضهم أو يفعلونها عند الاعتراف بحبّهم معروفة، كيف يمكنك تجديدها؟ وإن جاهدت كثيرًا في سبيل ذلك، فأنت تخاطر بمصداقيّة المشهد.

الجواب هنا أيضًا هو استعمال الأفعال المعتادة مع الانتباه إلى أطباع الشخصيّات. فبإمكانها استعمال الجمل البشريّة الأساسيّة المعتادة ("أحبك"، "هل تقبلين الزواج بي؟"). كما يمكنهم القيام بالأمور المعتادة (العناق، تبادل القُبل). ولكنّ كلماتهم الأخرى وأعمالهم وإطار المشهد والعواطف التي تجتاحه بالإضافة إلى الرغبة البسيطة تقدّم إمكانيّة هائلة لكتابة مشهد مميّز.

أنت تملك الخيار ككاتب بتقديم مشهد الحبّ كما تشعر به الشخصيّات تمامًا أو إضافة ما يكفي من التفسير لإعطاء القارئ فكرة أدّق عمّا يحدث.

في ما يلي، مشهد حبّ من رواية نورا روبرت الأكثر مبيعًا *تامبتايشن*. فقد ظلّت إيدن كارلبو، التي تخلّى عنها خطيبها، تقاوم محاولات تشايس إليوت للتقرّب منها عبر 213 صفحة، إلى أن استسلمت أخيرًا:

"تشايس –".

"لا تقولي شيئًا بعد". رفع يدها إلى شفتيه قائلاً: "إيدن أنا أعرف أنّك معتادة على حياة معيّنة. إن كان هذا ما تحتاجين إليه، فسأجد طريقة لتأمينه لك، ولكن أعطيني فرصة، أستطيع أن أجعلك سعيدة هنا".

ابتلعت ريقها، خائفةً من أن تكون قد أساءت فهمه. ثمّ سألته قائلة: "تشايس، هل تعني بأنّك ستعود للعيش في فيلادلفيا إن طلبت منك ذلك؟".

"أعني أنّني سأعيش في أي مكان إن كان ذلك مهمّا بالنسبة إليك، ولكنّني لن أدعك تعودين وحدك يا إيدن. ففصول الصيف ليست كافية".

خرج نفسها بهدوء وهي تسأله: "ماذا تريد منّي؟".

"كــلّ شيء". ثمّ ضغط شفتيه على يدها مجدّدًا، ولكنّ عينيه لم تعودا هادئتــين وهــو يــصرّح لها قائلاً: "حياة مشتركة، تبدأ الآن. حبّ، شجار، أولاد. تزوّجي بي، إيدن".

إنّ مــشهد حــبّ أساســيّ كهــذا ينجح كثيرًا في الروايات الرومانــسيّة. فالطــرفان مغرمان ببعضهما، والشخصيّتان تعبّران عن عواطفهما بطريقة واضحة ومباشرة، والحركات وردود الفعل الجسديّة هي تلك المتوقّعة (القبلات، والعبارات المختنقة، والنظرات الملتهبة). مع ذلك، ثمّة هموم خاصة بهذين العاشقين دون غيرهما وهي هموم تطوّرت مــن خلال الحبكة، كالمكان الذي سيعيشان فيه ونمط حياقما ("حياة معيّــنة"). المــشهد أساسيّ ولكنه ليس متكررًا، إذ لا يمكن استعمال الكلمــات نفسها في رواية أخرى بين عاشقين آخرين. ذلك أنّ مشهد الحبّ بين إيدن وتشايس ناتج عن شخصيّتيهما وعن ماضي كلّ منهما.

حبّ أكثر تعقيدًا

حــين تكــون الشخصيّات أكثر تعقيدًا، ينبغي أنّ تكون مشاهد الحبّ معقّدة هي أيضًا. في رواية إي. أم. فورستر *هاوردس آند*، يُعتبر العاشــقان هنري ويلكوكس ومارغريت شليغيل شخصيّتين معقدتين. فهنــري هــو أرمــل غنيّ متوسط السّن لديه ثلاثة أولاد، يعيش حياة متكلّفة ومكبوتة عاطفيًا. ومارغريت، المتوسطة السّن تقريبًا هي أيضًا، هي امرأة تتمتّع بالبصيرة والمثاليّة. يعرض هنري عليها الزواج بارتباك، فــتؤجّل موافقــتها. مع ذلك يُعتبر هذا مشهد حبّ بالتأكيد، مع أنّ هنــري زعــم بأنّــه أحضر مارغريت إلى لندن كي ترى منــزلاً قد يستأجره لها:

"آنسة شليغيل" – قال بصوت ثابت، – "أحضرتك إلى هنا بادعاءٍ كاذب. أودّ التحدّث إليك بمسألة أهمّ من المنزل".

أجابت مارغريت "أعرف –".

"هل من الممكن أن تشاركيني – أهذا ممكن؟ –".

قاطعته قائلةً وهي تلمس البيانو وتشيح بنظرها : "آه، سيّد ويلكوكس! أفهم، أفهم، سأكتب إليك لاحقًا لو سمحت".

أخذ يتلعثم قائلاً: "آنسة شليغيل – مارغريت –".

قالت مارغريت: "آه، أجل! في الواقع، أجل!".

"أنا أعرض عليك الزواج".

كان تعاطفها قويًّا إلى حدّ أنّه حين قال: "أنا أعرض عليك الزواج"، ادّعت بأنّها فوجئت قليلاً. كان عليها أن تبدو متفاجئة إن توقّع منها ذلك. اجتاحتها فرحة عارمة لا يمكن وصفها. لم تكن تشبه أيّ شعور بشريّ بل هي أقرب إلى السعادة التي يضفيها الطقس الجميل. الطقس الجميل ينتج عن الشمس، ولكنّ مارغريت لم تكن تستطيع معرفة ماهية الشعاع المركزيّ هنا. كانت تقف في غرفة الاستقبال في منزله سعيدةً وتوّاقة إلى تقديم السعادة. وعند مغادرتها أدركت أنّ الشعاع المركزيّ كان الحبّ.

"هل أنتِ منزعجة، آنسة شليغيل؟".

"كيف يمكن لي أن أنزعج؟".

حلّ الصمت لبعض الوقت. كان يتوق إلى التخلّص منها، وكانت تعرف ذلك. تجنّبت النظر إليه وهو يناضل للحصول على ما لا يمكن للمال شراؤه... افترقا من دون مصافحة، ولم تعطه جوابًا شافيًا. إلاّ أنّها كانت تطير فرحًا حين وصلت إلى بيتها.

لا يمكن لأحد أن يتخيّل إيدن كارلبو وتشايس إيليوت يتصرّفان على هذا النحو. كيف جُعل هذا المشهد فرديًّا؟

- لأنّ هنري ومارغريت شخصان مثقفان في حقبة عرفت كثيرًا من القيود الاجتماعية، لذا، فهما يعبّران عن عواطفهما بطريقة مقيّدة.

فأيّ منهما لم يقل: "أنا أحبك". حتّى إنّ هنري وجد صعوبة في قول أيّ شيء على الإطلاق، فيما عبّرت مارغريت عن مشاعرها كتابةً.

- لم يلمسا بعضهما.
- لا يقتصر حبّ مارغريت على الرغبة بأن تكون مع هذا الرجل، بل يمتزج بقوّة برغبتها بالعطاء وبأن يحتاج إليها شخص آخر، هذا جزء أساسي من شخصيّتها. لهذا السبب، تعمّدت عدم النظر إليه وهو يناضل ليعرض عليها الزواج كما تجنّبت التعبير عن مشاعرها.
- كان هنري يناضل لأنّه يصعُب عليه، كما تعرف مارغريت، الإقرار بحاجته إلى شخص آخر أو طلب شيء من أيّ كان أو المخاطرة بالرفض. عليه أن يضبط نفسه دائمًا، ولم يفعل في هذا المشهد (قد ترفض!).
- مشاعرهما ليست صافية. هنري يرغب بمارغريت وهو "توّاق إلى التخلّص منها" هربًا من التوتر الذي انتابه وهو يعرض عليها الزواج. أمّا مارغريت فهي تشعر بشعاع الحبّ ولكنّها تعرف بأنّه "لم يكن يشبه أيّ شعور بشريّ"، ولا حتّى بشريّة هنري، بل هو الإدراك بوجود فرصة للشعور بأنّها ضروريّة ولازمة.

يُعتبر هذا المشهد العاطفيّ معبّرًا جدًّا عن هذين الشخصين دون غيرهما.

وسبب ذلك هو اختلاط المشاعر. فمن شأن الحبّ أن يقترن بأحاسيس عديدة أخرى: الإحباط ("لم لا ترى هذا الأمر من وجهة نظري؟")، والغضب، والشفقة ("تحزنني مشاكلك")، والخوف ("ماذا لو خسرتك؟")، والحزن ("لم أكن أريد أن تكون الأمور على هذا النحو")، والحماية ("أريدك أن تكوني في أمان وسعيدة")، وحتى الكره

("تَوقـــي إلـــيك يدمّر حياتي!"). فإن تمكنت من تضمين مشهد الحبّ مشاعر تتجاوز الرغبة البسيطة، فسيكون أقوى وأعمق.

ومن شأن ذلك أن يساهم في أحداث الرواية أيضًا، عبر التلميح إليها مـــن خلال تلك العواطف الأخرى. ففي رواية *هاوردس آند*، تؤدي رغبة هنري بالسيطرة وحاجة مارغريت إلى العطاء إلى دمار زواجهما تقريبًا.

مشهد الحبّ من الخارج: مشهد الحبّ التفسيري

مـــن الطرائق الأخرى، الأكثر خطورة، لكتابة مشاهد حبّ مميّزة هـــي إضـــافة التفـــسير لوصـــف حبّ الشخصيّات بطرائق لا أو لن يفهموها. وقد سبق ورأينا مثالاً على ذلك في المقطع المأخوذ من رواية *ذا وانس آند فيوتشر كينغ*، الذي يعطي فيه الكاتب وايت رأيه بالسبب الذي جعل غينيفير تحبّ رجلين ("ربّما أحبّت آرثر كأب، ولانسلوت بـــسبب الابن الذي لم تنجبه"). ويمكن استعمال هذه الطريقة لتفسير الحبّ بطرائق أكثر تعقيدًا مما يمكن للعاشق نفسه أن يفعله.

في روايـــة بـــيرل أس.باك الكلاسيكيّة *ذا غود إيرث*، يقع القرويّ الـــصينيّ وانغ لونغ في حبّ بائعة هوى تدعى لوتوس. فتصف الكاتبة ذاك الحـــبّ بأنـــه "مـــرض" و"عذاب". ثمّ تصف بالتفصيل عطش وانغ لونغ العـــبوديّ للوتـــوس وإهماله لأرضه وعائلته فضلاً عن الذلّ الذي يلحق به علـــى يديها ولياليه التي لا يعرف فيها النوم. هنا يُعتبر التفسير أكثر فاعلية بكـــثير من المشاهد البسيطة بين وانغ ولوتوس لأنّ أحدًا منهما لا يذكر أو يفهم ما يحدث. فما بينهما ليس حبًّا بالفعل أو على الأقل ليس مجرد حبّ بل هو شهوة ممتزجة بالرغبة بالجمال الذي حُرم منه طيلة حياته.

وأنت لن تقوم على الأرجح بتفسير جميع المشاهد بين العاشقين في روايـــتك (حتّى باك لم تفعل ذلك). غير أنّه يمكنك إضافة بضع فقرات

تفسيريّة إلى مشهد الحبّ، إن لم تكن شخصيّاتك استبطانيّة، أو إن أردت توضيح نقطة معيّنة عن حبّهما لإعطاء أبعاد إضافية لا يمكن للحوار والحركة تأمينها بمفردهما.

ربط الخيوط ببعضها: مشهد حبّ ناجح

يحتاج العاشقان في روايتك إلى الاعتراف بحبهما. فالحبكة تتطلب ذلك وقد حضّرتَ لهذا الاعتراف في عدّة مشاهد. إليك بعض الخطوات التي يمكن أنّ تساهم في تجديد هذا المشهد:

- فكّر في شخصيّتي العاشقَين. هل هما خجولان؟ عصبيّان؟ متحمّسان؟ يسيطران على نفسيهما؟ ماذا يمكن لشخص كهذا أن يقوله وهو يشعر بالشغف؟
- ماذا يمكن لشخصٍ كهذا فعله؟ ما هي الحركات الجسديّة التي قد يقوم بها؟ أهذا من طبعه؟
- اختر إطارًا للمشهد يميّزه هو أيضًا. ولا يعني ذلك أن تأتي بشيء غير مسبوق (كالاعتراف بالحبّ تحت الماء) بل أن يكشف المشهد عن شخصيّة العاشقَين. فقد جعلت نورا روبرت تشايس يعرض الزواج على إيدن في منزله، الذي يُظهر جانبًا أكثر ثقافة من تشايس لم تتوقع إيدن بأنّه يملكه. أمّا هنري ويلكوكس فيعرض الزواج في مكان تجاريّ يملكه ويسيطر عليه.
- فكّر في الاستجابات الجسديّة لكلّ من الطرفين واجعلها مؤشّرًا هامًا عن انفعالاتهما.
- ماذا يدور في عقليهما غير الحبّ؟ نوّع تعبيرهما عن الشغف بجعلهما يتحدثان عنه. فمن المنطقي توّقع ذكر هذا الموضوع الثاني في لحظة الحبّ: مخطّطات العطلة مثلاً عوضًا عن الفيزياء الفلكيّ.

- فكّر في العواطف الأخرى التي قد تشعر بها الشخصيّات مع الحبّ أو نتيجةً له. واعمل جاهدًا على تضمينها في المشهد ليكون التصوير أكثر تعقيدًا.
- جرّب إدخال بعض الجمل أو الفقرات التفسيريّة لتعميق نظرة القرّاء لمشهد الحبّ هذا.

مشاهد الشجار: من الجدالات إلى إراقة الدماء

إن تمّ الشجار بالكلمات أو بالسيوف، فإنّه يُعتبر عنصرًا أساسيًّا لأنّه يولّد انقسامًا بحدّ ذاته. فالنزاعات تفصل الناس وتضعهم في طرفين متعارضين. ومهما كان موضع الخلاف خطيرًا أو تافهًا، فإنّ هذين الطرفين هما جوهر النزاع. غير أنّ للشجارات هدفًا آخر لا يقلّ أهميّة: إنّها من الطرائق الأكثر فاعليّة للوصف. ذلك أنّ النزاع فرديّ جدًّا، فالناس يعبّرون عن طبقات عميقة من شخصيّاتهم عبر مدى ميلهم إلى الشجار، ومع من، ومدى عدلهم وحدّتهم.

يتشاجر بعض الناس حول أيّ شيء. فهم كمن يبحث عن سبب للجدال، يصحّحون لجميع من حولهم ويثور غضبهم لأيّ سببٍ كان. بالمقابل ثمّة آخرون يتجاوزون جميع الإهانات، لعدم رغبتهم بالقتال. وإثارة غضب هؤلاء الأشخاص، الهادئين بطبعهم أو عن عجزٍ منهم، تتطلب مجهودًا كبيرًا.

في ما يلي وصف لشخصيّة تي. راي أوينز من وجهة نظر ابنته ليلي البالغة من العمر أربعة عشر عامًا، في رواية سو مونك كيد، *ذا سيكريت لايف أوف بيز*:

> **كلّما فتحت كتابًا، يقول تي. راي : "من تظنين نفسك، يوليوس شكسبير؟"، كان يعتقد فعلاً بأنّ ذلك هو اسم شكسبير الأول، وإنّ ظننت أنّه عليّ أن أصحح له، فأنت تجهل فنّ البقاء... ثمّة أمور ينبغي تجاوزها.**

تخبرنا هذه الفقرة الكثير عن كلتا الشخصيّتين. تي. راي هو رجل كريه وغيور من ثقافة ابنته. وليلي هادئة وقادرة على ضبط نفسها بما يكفي لتجنّب إثارة غضبه (إلى أن يتمادى كثيرًا في ما بعد). وتساعد هذه الانطباعات التي أعطيَت للقارئ في الفصل الأوّل على إعداده لبقيّة القصّة، التي ستتمسك فيها ليلي بالهدوء وضبط النفس وسيبقى تي. راي أبًا رهيبًا. ويقع الشجار كلّما رغبا بذلك.

وليس الزمان هو وحده الذي يحدّد رغبة الشخصيّة بالشجار، بل الشخص الذي سيتجادل معه أيضًا. فبعض الأشخاص، مثل تي. راي، قد يتجادلون مع أيّ كان حول أيّ شيء. ولكن، ربّما كان تي. راي مختلفًا عن ذلك، فيسيء معاملة ابنته، ولكنّه حسن الطباع مع الآخرين. وهؤلاء الأشخاص شائعون جدًّا. إذ يعتبرون عائلتهم مكية شخصيّة يعاملونها كما يشاؤون، بينما يذهبون بعيدًا في التأثير في بقية الناس بطباعهم الحسنة.

وبعض الأشخاص لطيفون وصبورون عادةً مع من يعتبرونهم أقلّ منهم (بمن في ذلك الأولاد) ولكنّهم سريعو الغضب وانتقاديّون تجاه من هم أعلى منهم منزلةً. ويعاني هؤلاء الأشخاص من "مشاكل مع السلطة". فهل السيدة العجوز الغنيّة التي ذكرناها سابقًا لطيفة مع ورثتها وخادمتها والجنائني الذي يعمل لديها ولكنّها سيئة الطباع وكثيرة الجدل مع رجال الشرطة والأطباء؟ في هذه الحالة، أودّ القراءة عنها، فهي تبدو مثيرة للاهتمام. أخبرني مع من تتجادل ومع من لا تتجادل.

ومن أوجه الشجار الأخرى الهامة هي العدل. فبعض الأشخاص مثل تي. راي لا يتشاجرون أو يجادلون بشكل عادل. فهم يستخدمون الشتائم، أو السخرية، أو التجذيف، أو التهديدات، أو الاستخفاف، أو

الأكاذيب، أو التهرّب، أو العنف الجسديّ. بالمقابل، يتناول الآخرون مسألة واحدة ويتجادلون فيها بشكل منطقيّ ويصغون إلى الرأي الآخر ويحاولون الالتزام بقول الحقيقة. وتنطبق درجات العدل على جميع أنواع النزاع، من الشجارات الزوجيّة إلى حروب النجوم. وهذه الصفة وحدها تبوح للقارئ بالكثير عن الشخصيّة.

أخيرًا، تتفاوت حدّة النزاع بين الناس. فعلى سبيل المثال، ثمّة أزواج يتشاجرون بسبب الخلافات ("لقد تجاهلتني طيلة السهرة") وآخرون يتطلّقون بسبب الخلافات ("أنت تتجاهلني دائمًا! أنا راحلة!") وثمّة أشخاص يأخذون الإهانة بلا مبالاة ("هذا طبعها") وآخرون يرتكبون جريمة بسببها ("أنا أستردّ شرفي!"). هذا بالإضافة إلى درجات تتراوح بين الاثنين طبعًا. إلى أيّ منها تنتمي شخصيّتك؟ وتعتمد الإجابة هنا على ثلاث نقاط لتكون مقنعة. الأولى هي الشخصيّة الفرديّة. كيف تتلقى شخصيّتك الأحداث عمومًا؟ هل تشعر فعلاً بالحماسة إزاء الأحداث السعيدة، وبالكآبة إزاء النكسات؟ في هذه الحالة سنصدّق حين ينتابها الغضب فعلاً وتتصرف على هذا الأساس.

أمّا السبب الثاني لردّ الفعل الحادّ، فهو طبيعة الشجار الذي تكتب عنه. فليلي أوينز تتجاوز معظم إهانات والدها ("فنّ البقاء"). ولكن حين يبدأ بالتعرّض لوالدتها يختلف الأمر. فيأتي ردّ فعل ليلي حادًّا، إذ إنّها تهرب. وربما اكتفت شخصيّة من نوعٍ آخر بالتزام الصمت. ولعمدت أخرى إلى الشجار مع تي. راي بحدّة أكبر، ولأضرمت النار في المنزل وهو في داخله.

أخيرًا، تتحدّد قوّة النزاعات ثقافيًّا. فحين تكون المواجهات العامة أو الخاصة غير مقبولة (الطبقة الأرستقراطيّة في لندن، والطبقة الغنيّة في بوسطن قديمًا، والعائلات "حسنة السلوك")، تخفّ حدّة

الجـــدالات حتّـــى إن كان الموضوع على قدر كبير من الأهمية. أمّا في ثقافـــات أخـــرى، فـــلا تُعتبر العصبيّة أمرًا شائنًا، ولا يتردد الناس في الصراخ في وجه بعضهم علنًا. وفي حالات متطرفة، يُعتبر القتل واجبًا، كالـــثأر لأخت تعرضت للاغتصاب. أين تجري أحداث قصّتك؟ هل المتـــشاجرون ملتزمون بثقافتهم المحليّة أو العائليّة؟ ربّما لا. يمكنك مثلاً أن تُحـــدث تـــأثيرات مشوّقة عبر تصوير المتمردين في مجتمع غير ثائر: طفـــل خـــنوع في عائلة متنازعة، فتاة ثائرة تدافع عن حقوق المرأة في مجتمع إنكليزي ملتزم من القرن التاسع عشر.

ويقودنا ذلك إلى عدد من الشخصيّات المحتملة. إليك ثلاث منها:

- رجل يكره الشجار ويتجنّبه عند الإمكان، ولكن في المسائل المهمّة يُقاتل حتّى الموت ومن دون قوانين.
- امـــرأة تتشاجر باستمرار مع أفراد عائلتها، ولكن بدرجة خفيفة وغير مهددة بحيث يتحمّلون الإزعاج.
- رجل سياسي يتعامل بلطف ولياقة مع رؤسائه ولكنّه كثير الجدل وغير صادق مع من هم أدنى منه في هرم السلطة.

القتال الجسدي

أكثـــر أنواع النـــزاع حدّةً هي بالطبع النـــزاعات الجسديّة؛ من اللكمة إلى القتال بالأسلحة المتطورة. وكلّ ما قيل عن الشجار اللفظي ينطـــبق أيـــضًا على القتال الجسدي. إذ يتفاوت الناس كثيرًا من حيث الرغبة والقُدرة على القتال جسديًّا، كما يتفاوت القتال من حيث الحدّة والعـــدل والأسلحة التي يفضّلون استعمالها. فإن تورطت شخصيّتك في قتال بالأيدي (أو بالسيف أو بالسلاح) احرص على أن تنسجم طريقة القتال وأسبابه مع الشخصيّة التي أعطيته إيّاها.

بالإضافة إلى ذلك، تشتمل المعارك الناجحة على المعايير التالية:

- **يجب أن تكون النزاعات الجسديّة مقنعة:** وهذه نقطة في غاية الأهمية. فإن لم يسبق لك أن شاركت في قتال بالمدية، اعثر على شخص سبق له ذلك واستفسر منه بالتفصيل. كيف يُمسك المقاتل المحترف بالمدية؟ وكيف يُمسكها المقاتل غير المحترف؟ ما هي الوقفة التي يتّخذها؟ أين يضرب؟ أو أين يحاول أن يضرب؟ ما هي الخطوات المضادّة أو المنطقيّة؟ كيف هو ملمس المدية في اليد؟ كيف يشعر المرء حين تنغرز المدية في بطنه؟ وفي ذراعه؟

إن لم تكن تعرف شخصًا يُقاتل بالمدية بانتظام (ومعظم الكتّاب لا يفعلون)، فاعثر على شخص أقرب ما يكون إلى ذلك. كرّر البحث واقرأ كتبًا عن القتال وسيرًا ذاتيّة تصف جولات قتاليّة، أو قم بسرقة بعض التفاصيل من كتّاب آخرين تثق بهم. وينطبق الأمر نفسه على القتال بالأيدي والمبارزات والملاكمة وغيرها من أشكال القتال العنيف. وصِف الخطوات بدقّة.

- **يجب أن تكون الأسلحة صحيحة:** ما لم تكن خبيرًا بالأسلحة، يتوجّب عليك القيام ببحث عميق في المسدسات والسيوف والراجمات، وكل فئة من الأسلحة تتضمّن أنواعًا عديدة لا حصر لها، وإن أخطأت في استعمالها، فستُخرج القارئ الخبير فيها من قصّتك. (لا بل سيكتبون لك رسائل لا تُحصى متذمرين من أنّ الأحمق يميّز بين مسدس 9 ملم ومسدس 45 ملم) فإن تمكّن توم كلانسي، الذي لا يملك أيّ خلفيّة عسكريّة من القيام بذلك، يمكنك أنت أيضًا أن تفعل. اسأل خبراء في الأسلحة، واقرأ الكتب، واستعمل الإنترنت، واحرص على اختيار مواقع دقيقة.

- **يجب أن يتفاعل الجسد الذي يتعرّض للضرب بأيّ طريقة.** وتجيب الأفلام عن كثير من الأسئلة في هذا المجال. إذ يتعرّض الأبطال للضرب المبرح في الرأس والبطن والركبتين، وبعد لحظات ينهضون وهم يتمايلون. إن أردت أن تؤخذ روايتك على محمل الجدّ، عليك أن تكون أكثر واقعيّة. اكتشف ما هي الأضرار التي يُحتمل أن تُحدثها الضربات الخياليّة وأدخل ذلك بشكل منطقيّ في روايتك، بما في ذلك فترة الشفاء من الإصابات المختلفة. فأنا أسأل طبيبي الذي أصبح معتادًا على أسئلة مثل: "ماذا يحدث لشخصٍ إن دفعته عن قطار يسير بسرعة أربعين ميلاً في الساعة ليقع في منحدر مكسو بالأعشاب؟". ولو شعرت بأنّ طبيبك قد يتّصل بالشرطة بعد سؤال كهذا، احرص على أن تشرح له سبب سؤالك بدقّة.

أخيرًا ينبغي على الشجارات الجسديّة أن تؤدي إلى نتائج شخصيّة تتناسب مع الثقافة الثانوية في القصّة. فإن تعارك تلميذ مدرسة في الثانية عشرة من عمره مع صبي آخر في حيٍّ للمهاجرين الأيرلنديين في عام 1890، قد لا يكون للعراك أي تأثير في صداقتهما. لكنّ عراكًا علنيًّا بين عضوين في مجلس الشيوخ عام 1995 لن يؤثر في علاقتهما فحسب، بل وأيضًا في سجليهما الانتخابيين وفُرص إعادة انتخابهما، فضلاً عن العواقب القانونيّة لذلك. إنّ العنف متأصّل في الدماغ البشريّ. استعمله بالتالي لخدمة الرواية وللإضاءة على الشخصيّات.

مشاهد الموت: وسيلة أخيرة لوصف الشخصيّات

بعد مشاهد الحبّ، تُعتبر مشاهد الموت من أخطر المشاهد في الكتابة. فمحاولات الكاتب لتصوير الحزن والألم غالبًا ما تؤدي مع

الأســـف إلى مشاهد متكلّفة أو هجائيّة. وحتى أعظم الكتّاب معرّضون للوقـــوع فيها. فقد كتب أوسكار وايلد ساخرًا من مشهد موت نيل الصغير في رواية تشارلز ديكنـــز *ذا أولد كوريوزيتي شوب*: "ينبغي أن يكون قلبك من خشب لتتمكن من قراءة موت نيل الصغير من دون أن تضحك".

إذًا، كيف تكتب مشاهد موت تثير حزن القرّاء عوضًا عن إثارة ضـــحكهم أو ســـخريّتهم؟ أفضل تكتيك هو الإشارات الضمنيّة على الأرجح. ولا يعني ذلك عدم وصف لحظات الاحتضار في مشهد موت صـــعب، بـــل القيام بذلك بلغة موجزة. فالتناقض بين اللغة الموضوعيّة والعاطفة الحادّة للحظة يُضاعف تأثيرها في الواقع.

وفي مـــا يلي أحد أفظع مشاهد الموت في الأدب، موت إيمّا بوفاري، وهو أيضًا اسم رواية غوستاف فلوبير. إذ تعمد إيمّا، بسبب يأسها من عدم قـــدرتها علـــى تـــسديد ديونها وبسبب الفضيحة التي تنتظرها، إلى تناول مـــسحوق الـــزرنيخ. فتغرف منه قبضات تضعها في فمها. ومشهد الموت طويل لنذكره بأكمله، لذا، سنكتفي بذكر مقطع منه:

> سرعان ما بدأت بتقيؤ الدم. جفّت شفتاها، وتشنّجت أطرافها، واكتسى جـــسدها ببقع بنيّة اللّون، وانخفض نبضها تحت الأصابع وكأنّه خيط مشدود، وكأنه وتر قيثارة على وشك أن ينقطع.
>
> بعـــد ذلـــك بـــدأت بالـــصراخ بشكل رهيب. راحت تلعن السمّ وتلومه وتتوســـل إليه ليكون سريعًا، ودفعت بذراعيها المتصلبتين كلّ ما حاول تـــشارلز الأكثـــر احتضارًا منها، أن يُشربها إيّاه. وقف ووضع منديله على شفتيه وهو يئنّ وينوح ويختنق بشهقات هزّت جسده بأكمله. كانت فيليـــسيتيه تعدو عبر الغرفة وأوميه يُصدر بلا حراك تنهّدات عميقة... كانـــت تقـــن إيمّا غائرة فوق صدرها وعيناها جاحظتين، فيما راحت يـــداها الـــضعيفتان تـــتلوّيان فوق الأغطية بحركة الاحتضار الشنيعة واللطيفة، وبدتا وكأنّهما تحاولان منذ الآن تغطية نفسيهما بالأكفان.

اللغـــة المستعملة هنا سريريّة تقريبًا، ولكنّ تأثيرها في القارئ هو الرعب.

ويمكـــنك حـــذف شعور الرعب من خلال استعمال لغة أقلّ تفصيلاً. فحين توفيت بيث مارتش، بعد معاناة طويلة مع المرض، في روايـــة لويـــزا ماي آلكوت *نساء صغيرات*، لا نقرأ سوى السطور التالية:

> كمـــا تمـــنّت بـــيث، "مرّت الموجة بسهولة"، وفي ساعة متأخّرة قبل الفجـــر، فـــي المكـــان الـــذي أبصرت فيه النور، لفظت بهدوء آخر أنفاسها، واقتصر وداعها على نظرة حنان وتنهيدة صغيرة.

ويذهب جون إيرفينغ في رواية *ذا وورلد أكوردينغ تو غارب* إلى أبعد من ذلك في الإيجاز: فبعد حادث سيارة رهيب، يتم إخبارنا بإصـــابات الجميع وشفائهم وحياتهم في ما بعد عبر خمس وعشرين صفحة قبل أن نعرف بأنّ طفلاً واحدًا، هو والت، مات في الحادث. وحتّى عندها، يكتفي الطفل الأكبر، الذي يملك الآن عينًا زجاجية، بالقـــول: "إنّهـــا العين التي لا أزال أرى بها والت". ويجيبه غارب ببساطة: "أعرف". ولكن في السياق، تصدمنا الجملة وتؤثّر فينا على السواء.

فكّر في طريقة وصف مشهد الموت في روايتك، وكيف ستصف التفاصـــيل الجـــسدية وردّ فعل الشخصيّات الأخرى على السواء. بعد ذلك، ولمزيد من التأكيد، ضع المشهد في نهاية الفصل.

مشاهد الموت من وجهة نظر المُحتضر

تُكـــتب مشاهد الموت عادةً من وجهة نظر شخص سيبقى حيًّا ليـــتابع سرد الرواية. مع ذلك، ثمّة عدد من مشاهد الموت الناجحة التي

رُويت من وجهة نظر الشخصيّة المُحتضرة. إن اخترت كتابة مشهد كهذا، إليك بعض النصائح:

- استعمل لغة موضوعيّة إلى حدٍّ ما ليقتنع القارئ بأنّه يستمع إلى أفكار شخص ستنتهي حياته قريبًا. ينبغي علينا أن نشعر بأنّنا نقرأ ما يشعر به ويفكّر فيه المحتضر، لا أن نراه مباشرةً، لأنّ أحدًا لا يعرف فعلاً ما يحدث في هذه الحالة. إليك مثلاً مقطعٌ عن وفاة غارب متأثرًا بطلقة رصاص:

> نظر غارب إلى هيلين ولم يستطع سوى أن يحرّك عينيه. رأى هيلين تحاول أن تبتسم له. وحاول غارب طمأنتها بعينيه: لا تقلقي... ولا تنسي أبدًا، ثمّة ذاكرة يا هيلين. هذا ما قالته عيناه.

- اجعل المقاطع المكتوبة من وجهة نظر المُحتضر موجزةً زيادةً في الإقناع.
- ضع الموت في نهاية المشهد أو الفصل تسهيلاً لتغيير وجهة النظر.
- إن كنت تكتب الرواية بضمير المتكلّم، فإن مشهد الموت ينهيها. وهذه الحالات نادرة، من الأمثلة عليها رواية جوانا روس، *وي هو آر أباوت تو*... فالراوي هو آخر من بقي على قيد الحياة إثر تحطّم سفينة، وينتهي به الأمر إلى الانتحار. ويقول آخر سطر من الرواية : "حسنًا لقد حان الوقت".

خطابات فراش الموت: الجثّة الثرثارة

يموت معظم الناس في الحياة الواقعيّة من دون أن يتكلموا إطلاقًا على فراش الموت. إذ يكون الموت فجائيًّا جدًّا، أو يكون المحتضر ضعيفًا، أو يموت الشخص في أثناء النوم. ولكن ثمّة استثناءات، والأمثلة التالية هي جمل قيلَت فعلاً على فراش الموت:

- "مزيد من النور!"؛ الكاتب خوان وولفغانغ فون غوتيه.

- "ميلدرد، لِمَ لم تحضّر ملابسي؟ تلقيت اتصالاً في الساعة السابعة"؛ الممثل بيرت لار.
- "أنا... أنا... بحر من... وحيد"؛ المخرج ألفريد هيتشكوك.
- "آه يا الله، ارحم روحي، آه يا الله، ارحم روحي...."؛ الملكة آن بولين (قُطع رأسها).
- "(كلمات غير مفهومة)... مورس... كلمات غير مفهومة)... هندي..." ؛ الكاتب هنري ديفيد تورو.
- "سأسمع في الفردوس"؛ المؤلف الموسيقي لودويغ فان بيتهوفن.

نلاحظ هنا بأنّ جميع الكلام الذي قيل قصير جدًّا، بعضه بلا معنى، ولا يحتوي على أي تفاصيل. ينبغي عليك أن تتجنب خطابات فراش الموت الطويلة التي تحتوي على اعترافات، أو اتهامات، أو تغيُّر في المواقف. فهي لا تبدو حقيقيّة بكل بساطة. فإن أردت للشخصيّة المحتضرة أن تقول جملة أخيرة لها دور في الحبكة أو الوصف، اجعلها قصيرة وهادفة. أو اجعلها موجزة، ما يساعد أيضًا على تطوّر الحبكة ("ماذا كان يعني بذلك؟ من أراد أن يورّث؟").

غير أنّك لست مضطرًا إلى استعمال الإيجاز نفسه في كلام الشخصيّات الأخرى. فالموت يجعل بعض الناس ثرثارين وبعضهم الآخر كئيبين. احرص فقط على أن يكون تعبير مختلف الشخصيّات عن حزنهم منسجمًا مع الأطباع التي أعطيتها لهم، وليس متكلّفًا إلى حدٍّ يدفعنا للانضمام إلى رأي ناقد نيل الصغير في ديكنز. من الممكن بالطبع ألاّ تحتوي روايتك على مشاهد حبّ أو قتال أو موت. ولكن، لم أتمكن من إيجاد رواية لدي لا تحتوي على جدال حامٍ على الأقل. لذا، حين تكتب هذه المشاهد الحادّة، خذ في الاعتبار قدرتها على الوصف وعلى المساهمة في تطور الحبكة.

مراجعة: حبّ، وموت، وقتال

أهـــم ملاحظـــة تـــتعلّق بمشاهد الحبّ والقتال والموت هو جعل الشخـــصيّة تـــؤديها بـــشكل ينـــسجم مع الطبع الذي أُعطيت إيّاه. وللحصول على التأثير الأقصى، استعمل ردّ الفعل الجسدي بشكلٍ تام في جميع المشاهد الانفعاليّة.

لا بـــأس في استعمال الجمل التقليديّة في مشاهد الحبّ (أحبك) لأنّهـــا تمـــثل ما يقوله الناس فعلاً، ولكن ينبغي أن تقترن بكلام فرديّ أكثـــر. وتُعتـــبر مـــشاهد الحبّ أكثر تشويقًا إن كان لدى العاشقين، بالإضافة إلى الحبّ، عواطف وهموم أخرى.

باســتثناء المشاهد الإباحية، يمكن لمشاهد الحب أن تكون مشوّقة إن كـــنّا نهـــتمّ للشخـــصيّات التي تمارسه. ولجعلنا نهتمّ لها، ركّز على العواطـــف والـــتفاعلات التي أدّت إلى الفعل الجسديّ. وتعتمد درجة التوضيح على نوع الكتاب والنبرة العامّة للعمل الروائي، ولكنّ المبالغة تؤدّي دومًا إلى الباروديا، لا إلى الشغف.

مـــن أفضل طرائق الوصف هو أن تُرينا مدى استعداد الشخصيّة للعـــراك وبأيّ حدّة، ومدى عدالة موقفها واستخدامها لجسدها، ومع مـــن. وللـــثقافة دور في تحديد قوّة الشجارات الجسديّة واللفظيّة على الـــسواء، لـــذا، خـــذ هـــذا الأمر في الاعتبار عند تحديد مدى عنف الشخـــصيّة. بالنسبة إلى القتالات الجسديّة، قم ببعض الأبحاث للتعرّف إلى الحركات والأسلحة والإصابات بدقة. وتشكّل الأفلام والمسلسلات نماذج ممتازة لذلك.

أمّا أفضل طريقة لكتابة مشاهد موت ناجحة فهي الإيجاز. وتُعتبر خطابات فراش الموت أكثر إقناعًا إن أتت قصيرة وغير متكلّفة.

التمرين 1

اكـــتب مـــشهد حبّ من ثلاث أو أربع فقرات لا تتلامس فيه الشخـــصيّتان ولا تقـــولان: "أنا أحبك"، أو ما يشابه. ولا تدخل في أفكـــار أيٍّ مـــنهما أيضًا، بل انقل أحاسيس كلّ منهما إلى الآخر من خـــلال رد الفعـــل الجسديّ والحوار والأفعال الصغيرة. هل نجح الأمر معك؟

التمرين 2

اختـــر ثـــلاث شخصيّات خيالية قويّة تعرفها جيدًا من كتب أو مسلـــسلات أو أفـــلام. تخيّل كيف يمكن لكل منها أن تعبّر عن حبّها لـــشريك رومانـــسي. ما هي الكلمات التي قد تستعملها: حنونة، أو مازحـــة، أو جامحـــة، أو مـــرتبكة؟ صف الحركات الجسديّة، أو نبرة الصوت، أو الأفعال؟ هل تُعتبر اعترافات الحبّ الثلاثة مختلفة عن بعضها بشكل ملحوظ؟ (ينبغي أن تكون كذلك).

التمرين 3

اعثر على مشهد حبّ تجده ناجحًا في رواية أو قصّة قصيرة. هل يمزج المشهد بين الحبّ وعاطفة أو همّ آخر؟ ما هما؟

التمرين 4

في المـــرة القادمـــة التي تحضر فيها شجارًا (عامًّا أو عائليًّا أو بين أصدقاء)، أنصت جيّدًا. من يبدو أكثر غضبًا؟ كيف تعرف ذلك؟ هل يتشاجر الطرفان بشكلٍ عادل؟

التمرين 5

اقرأ مسرحيّة إدوارد ألبي *هوز أفريد أوف فيرجينيا وولف؟*، وهي عبارة عن شجارات زوجيّة طويلة تمتاز بحدّة وتنويع وتعقيد بشكلٍ غير معتاد. كيف ينوّع ألبي النبرة بين مشهد وآخر؟ هل ثمّة ما يمكنك استعماله هنا؟

التمرين 6

ارجع إلى السيَر العاطفيّة الموجزة التي ملأتها سابقًا. اختر ثلاثًا منها. إن قُدّر لأيّ من تلك الشخصيّات أن تتحدث على فراش الموت، ماذا كانت لتقول؟ اجعل كلام كلّ منها لا يتجاوز الجملتين، وحاول أن يكون مقنعًا قدر الإمكان.

الفصل الحادي عشر

الإحباط: أنفع العواطف في الرواية

مـــا هي أهم عاطفة تشعر بها شخصيّاتك الخيالية: الحبّ؟ الكره؟ الغضب؟ الرغبة؟ جميعها هامة. فحبّ شخص أو الرغبة بتحقيق هدف معـــيّن يـــشكلان محور معظم الروايات، فيما يشكّل الحقد أو الغضب محـــور معظـــم الروايات الباقية. فآنّا كارينينا تحبّ فرونسكي، والملكة الـــشريرة تكره بياض الثلج. آهاب غاضب من موبيدك، ونيرو وولف يـــرغب بكشف الجرائم. ولكن على الرغم من ذلك، وعلى الرغم من كلّ ما قيل في الفصول السابقة عن الدوافع والقيم، فإنّ أهم عاطفة في الرواية هي الإحباط.

فمـــن دون الإحباط لا توجد حبكة. إذ يعني هذا الشعور بأنّ شخـــصًا ما لا يحصل على ما يريده، وهذا ما يجعل الرواية تنجح. أمّا الحافز والقيم والرغبات، فهي تضع الشخصيّة على أول طريقها في الـــرواية. وغالـــبًا ما تبلغ الأحداث ذروتها في مشاهد الحبّ أو القـــتال أو المـــوت. وكـــل ما بين ذلك، أي لبّ الرواية، فيسيّره الإحباط.

لنتناول المثال التالي: لو حصلت آنّا على فرونسكي بسهولة ومن دون أن يـــشعر أحد بالإحباط، ولو اصطاد آهاب الحوت الأبيض من المحاولة الأولى، لانتهت الروايتان. ولكنّ آنّا، وآهاب، والملكة الشريرة،

ونـيرو وولـف يتعرضون للإحباط في أثناء محاولتهم تحقيق أهدافهم. بالتالي فإن الإحباط هو الذي يولّد القصّة.

من هنا، يتوجب عليك ككاتب أن تعير اهتمامًا كبيرًا لهذا العنصر. كيف يرتبط الإحباط بالشخصيّة؟ كيف يمكنك استغلال إحباطها على أفضل وجه؟ كيف تصوّر هذه العاطفة الهامة بشكلٍ ناجح؟ بالطبع، ما من إجابات بسيطة ومطلقة، بل ثمّة بعض الإرشادات المجرّبة.

الإحباط والشخصيّة

فكّر في أشخاص تعرفهم. لا شك في أنّ أفراد عائلتك وأصدقاءك يختلفون كثيرًا في طريقة تعاملهم مع الإحباط. فمن الطرائق النموذجيّة التي يتجاوب فيها الناس مع خيبتهم في الحصول على ما يريدونه:

- الغضب
- البكاء
- التصميم على المحاولة مجددًا
- لوم أقرب الأشخاص
- لوم العالم
- لوم أنفسهم
- التحدث عن خيبتهم إلى صديق مقرّب
- الاستسلام
- محاولة الانتقام مما يحبطهم
- الصلاة
- هز الكتفين وادعاء اللامبالاة
- الاستسلام للاكتئاب

مـــا هـــو رد الفعل الذي تختاره شخصيّتك؟ تعتمد الإجابة على أمرين: نوع الشخص المعني، وما تريد أن يجري في حبكتك.

ومـــن الأفــضل التفكير في هذين السؤالين قبل مباشرة الكتابة، لأنّ تجـــاوب الشخصيّة مع الإحباط يرتبط بمواصفاتها ككل. على سبيل المثال، فـــإنّ المرأة التي تتجاوب مع الإحباط من دون أي ضبط للنفس، بل ترمي الأشـــياء وتصرخ بصوت عال، لا يمكنها في المشهد التالي أن تكون باردة الأعـــصاب ومتروّية. كذلك، فإنّ الرجل الذي يلوم نفسه على مشاكله لا يمكـــنه الخـــروج وقتل الشخص الذي سبّب له الإحباط. إلى أيّ نوع من الـــناس تنتمي شخصيّتك إذًا؟ بالطبع نحن نطرح هذا السؤال منذ البداية، ولكن، فكّر فيه الآن من زاوية أخرى: ردّ الفعل الطبيعي للشخصيّة المبتكرة تجاه الإحباط ومدى براعتها في السيطرة على ردّ الفعل ذاك وتعديله.

إليك توم وينغو في رواية بات كونروي *برينس أوف تايدس* وهو يحـــاول رؤية أخته سافانا التي حاولت الانتحار ويتعرّض للإحباط عند التحدث إلى طبيبتها النفسيّة:

> سألت ببرود تام: "هل القهوة جيّدة يا توم؟".
>
> "أجل، رائعة. والآن بخصوص سافانا".
>
> قالت الطبيبة بصوت متعالٍ ينمّ عن شهاداتها العديدة والعالية: "أريدك أن تكـــون صـــبورًا يـــا توم. سنبحث في موضوع سافانا في الوقت المناســـب. ثمّـــة بعض الأسئلة التي أوّد طرحها إن كنّا نريد مساعدة سافانا. وأنا واثقة من أنّنا نريد مساعدة سافانا، أليس كذلك؟".
>
> "ليس إن واصلت التحدّث إلي بهذه النبرة المتكبّرة التي لا تُطاق، أيتها الطبيبة، وكأنّني قرد تحاولين تعليمه الطباعة. وليس قبل أن تخبريني عن مكان شقيقتي اللّعين".

في هذا الحوار القصير، يتجاوب توم مع الإحباط بالسخرية ("أجل، رائعة")، وقلّة الصبر، والغضب. وتلك هي تمامًا الطريقة التي كان يتجاوب

بها وهو طفل والتي سيعتمدها أيضًا مع مشاكل أخرى في الرواية، فيوشك على تدمير عائلته إلى أن تعلّمه الحياة تحسين سلوكه.

وليست السخرية والغضب الطريقتين الوحيدتين للاستجابة للإحباط. ولو كان توم شخصًا مختلفًا، ربّما كان:

- طلب مساعدة الطبيبة بتواضع ونفّذ تعليماتها، وكان ممتنًا للنصيحة.
- قصد الكنيسة عوضًا عن السفر إلى نيويورك وصلّى لراحة نفس سافانا.
- اعتبر سافانا مصدرًا للمشاكل وذات تأثير سيئ في أولاده، ولم يفعل شيئًا لأجلها.
- اعتبر مشاكل سافانا دليلاً آخر على الظلم في العالم، واستسلم للشعور بالمرارة.

غير أنّ رد فعله يحدّد توم وينغو كإنسان وكشخصيّة في رواية كونروي.

إنه يحدّد في الواقع الرواية بأكملها. كيف ذلك؟

الحبكة والإحباط

لو اختلفت استجابة توم وينغو تجاه إحباطه، لأدى الأمر إلى رواية مختلفة تمامًا، فطريقة تعامل الشخصيّة مع الخيبة تحدّد العناصر الكبرى في الحبكة. إن قررت أن تقاتل وتسعى إلى الانتقام، ينبغي أن تشتمل الحبكة على مواجهات ومخططات انتقام. وإن قرّرَت الاستسلام، فينبغي أن يقوم شخص آخر بتحفيزها ونجدتها، أو أن تتعلّم العيش من دون ما تريده (والحبكتان مقبولتان). أمّا إن قررت المحاولة مجددًا (وتكرارًا) إلى أن تنجح، فعلى القصة أن تحتوي على انتصار مهما كلّف الثمن.

لنتناول مثلاً رواية ماريو بوتسو الأكثر مبيعًا *العرّاب*. فحين يتعرّض دون كوليون لمحاولة قتل من قِبل أعدائه، يتفاعل ولداه مع الحادث بطريقتين مختلفتين. فيهبّ سوني كوليون للانتقام فورًا (ويقوم بذلك لاحقًا، إثر خيبة مختلفة ويؤدي به ذلك إلى التعرّض للقتل). أمّا مايكل كوليون فلديه ردّ فعل مختلف إزاء سير العالم عكس ما يشتهي. إذ يخطط ببرود وعقلانيّة لاسترداد حقّه. ومخططاته ضد كلّ من سبب الخيبة لعائلته (الشرطيّ القذر، العصابات المعادية، وقاتل سوني) تكوّن الحبكة لبقية هذه الرواية الطويلة.

بالتالي، فكّر جيّدًا في كيفية تفاعل شخصيّتك مع عدم حصولها على ما تريده. هل يمدّك هذا التفاعل بأفكار للحبكة؟

الإحباط مع عواطف أخرى: العواطف المختلطة

بما أنّ الإحباط هو عاطفة مهمة جدًّا في الرواية، فإنّ مهارة تصويره هي التي تصنع الفرق بين الشخصيّات التي تبدو حقيقيّة وتلك التي تبدو من ورق.

ومن الأخطاء الشائعة في تصوير الإحباط هو أنّ القارئ يعرف ما تشعر به الشخصيّة. ويرجع ذلك عادةً إلى أنّ الكاتب يشعر بما تشعر به شخصيّته تمامًا، ويفترض بأنّ الأمر ينطبق على قرّائه أيضًا. فإن لم تتم مثلاً دعوة البطلة إلى حفل زفاف أختها، وأدّى هذا التجاهل إلى شعور الكاتب بالألم والكآبة، فإنّه سيجعل البطلة تشعر هي أيضًا بالألم والكآبة، ويتوقع من القارئ أن يعرف ذلك بمفرده. في النهاية، إن كان الكاتب والشخصيّة على السواء يشعران بأنّهما مُهمَلان، أليس هذا حال الجميع؟

كلاّ. فكما سبق ورأينا يتفاعل الناس على نحو متفاوت جدًّا إزاء الإحـــباط. وقد يُسرُّ بعضهم لعدم حضور حفل زفاف عائليّ. بالتالي، ينبغي عليك أن تصوّر إحباط الشخصيّة في إطار مسرحي على نحوٍ تامّ ومقنع كي يشعر به القرّاء حتّى وإن كانت ردود فعلهم مختلفة. وهذه مـــن أهمّ الحالات التي يتوجب فيها على الكاتب أن يضع نفسه مكان القارئ وأن ينظر إليه بعينيّ شخص آخر.

وممّا يعقّد الأمور هو أنّ الإحباط قليلاً ما يكون شعورًا "صافيًا"، شـــأنه في ذلـــك شـــأن الحبّ. إذ إنّه غالبًا ما يمتزج بعواطف أخرى: ("كـــيف تجـــرؤ!")، أو الألم ("لِمَ لا يساعدونني؟")، أو الخوف ("لن أحـــصل أبـــدًا على ما أريده")، أو لوم الذات ("لست بارعًا بما يكفي لأنجـــح")، الخـــنوع ("لا أستطيع الحصول عليهم جميعًا")، أو المرارة ("حياتي بائسة").

فالغضب كان ردّ الفعل الطبيعي لإحباط آمبر سانت كلير، بطلة روايـــة كـــاثلين وينسور *فور إيفير آمبر*. ولكن لاحظ ما يحدث خلال شـــجار مع زوجها الثالث الذي أجبرها على مغادرة إحدى الحفلات باكرًا:

"لقـــد جعلتنـــي أغـــادر لأنّني كنت أستمتع! أنت لا تحتمل رؤية أحد سعيدًا".

"علـــى العكـــس، ســـيدتي. أنـــا لا أعترض إطلاقًا على السعادة. بل أعترض على رؤية زوجتي وهي تعرض نفسها بشكل سخيف... أنتِ تعـــرفين مثلـــي تمامًا ما الذي كان يدور في رؤوس هؤلاء الرجال الليلة".

فـــصرخت وهي تشدّ قبضتيها: "وماذا في ذلك! إنّه نفس ما يدور في رؤوس جمـــيع الـــرجال! إنّه في رأسك أنت أيضًا حتّى وإن كنت – "ولكنّها توقفت هنا فجأة لأنّه رماها بنظرة يتطاير الشرر منها، جعلت الكلمات تتوقف في حنجرتها وتسكتها.

فغضب آمبر الطبيعي خفّت حدّته بتأثير الخوف، وكانت النتيجة مـــشهدًا أكثر تشويقًا بكثير من مجرد شجار بينها وبين زوجٍ آخر من أزواجها.

لاستعمال هذه التقنيّة، اسأل نفسك:

- ما هو ردّ الفعل الأولي لهذه الشخصيّة تجاه الإحباط؟
- ما الذي يمكن أنّ تشعر به أيضًا إزاء هذا العائق المعيّن أمام تحقيق رغباتها؟
- هـــل ســـتكون هذه العاطفة الأخرى مفيدة في الحبكة؟ (ذلك أنّ خـــوف آمـــبر، الذي يتضاعف عبر عدد من المواجهات الأكثر إحباطًا مع زوجها، يدفعها لاحقًا لقتله قبل أن يقتلها).

الإحباط المتغيّر: التغيّرات في المناخ العاطفي

إنّ هذا المزيج من العواطف لا يختلف بين شخص وآخر فحسب، بل من شأن الشخص الواحد أن يشعر بمزيج مختلف في أوقات مختلفة. فالمزاج، أو الوضع الصحيّ، أو الشجار مع شخصٍ ما، جميعها تؤثر في اســـتجابة المـــرء للإحباط. والغضب الذي انتاب الشخصيّة تجاه سببٍ معـــيّن لا يعني بأنّها ستغضب أمام كلّ حادث محبط تواجهه، وإن كانَ عليها أن تتجاوب بطريقة مقنعة ومنسجمة مع ما حدث سابقًا.

آمبر سانت كلير مثلاً، هي شخصيّة ناريّة، والغضب (مع أو من دون خـــوف) هو ردّ فعلها الطبيعي تجاه الرفض. ولكنّ إحباطها يتخذ شـــكلاً مخـــتلفًا تمامًـــا في المقطع التالي، الذي نرى فيه آمبر وعشيقها المتزوج، اللورد بروس كارلتون، في العربة معًا:

> ولكـــن كالعادة، عرفت أنها أخطأت بذكر زوجته. فقد انقبض وجهه وغابت ابتسامته وخيّم عليهما الصمت.

جلست بقربه وهي تتمايل بانزعاج فوق المقعد الصلب وتساءلت عمّا يــدور في رأسه، وهنا عادت إلى ذهنها جميع مآخذها عليه. ولكنّها اختلــست إلــيه النظر من زاويتي عينيها، فرأت جانب وجهه الوسيم وعــضلات فكّه المتقلّصة تحت بشرته السمراء الناعمة، وتاقت لمدّ يدها ولمسه وإخباره عن مدى عمق حبّها اليائس.

لمــــاذا تجاوبت آمبر، في هذه المناسبة دون غيرها، مع الإحباط بالحزن والحنان عوضًا عن الغضب؟ يعود ذلك إلى أسباب عدّة، أولاً لأنّها تشاجرت مع بروس مرات عديدة حول زوجته وقد تعبت من هـــذا الموضوع حاليًّا. ثانيًا، لأنّها تحبّ فعلاً الرجل الذي يسبب لها الإحباط. وثالثًا، بسبب مزاجها وحسب، ذلك أنّ آمبر ليست أكثر تــناغمًا مـــن غيرهـــا من الناس. مع ذلك فإنّ هذه الاستجابة تجاه الإحـــباط لا تخالف كلّ ما عرفناه عنها. فهي في صميم قلبها امرأة أنانيّة وشغوفة، وتوقها الشديد إلى بروس ينسجم مع توقها العام إلى الحـــياة الـــتي لا تخـــضع لأي ضوابط. ناهيك عن أنّ ردّ فعل آمبر الكئـــيب لـــيس سوى مؤقت، ذلك أنّ غضبها يشتعل مجددًا بعد أحداث قليلة في الرواية.

إذًا، ينبغي علينا أن نطرح سؤالين إضافيين:

- مـــا هي ردود الفعل الأخرى التي يمكن أن تنشأ لدى الشخصيّة، بالإضافة إلى استجابتها الأولية وتحت أيّ ظروف؟

كيف يمكنك إدخال جميع هذه الأمور في الرواية؟ هذا غير ممكن بالطبع ذلك أنّ الكتابة تعتمد على الانتقاء. ولكن بما أنّ الإحباط يولّد اســـتجابات مختلفة جدًّا لدى الشخصيّات، ولدى الشخصيّة نفسها في ظـــروف مخـــتلفة، من الأهمية بمكان تصوير الإحباط بالكامل في إطار مـــسرحي. ويمكـــنك القـــيام بذلك من خلال ردود الفعل الجسديّة، والحوار المركّب بعناية وأفكار الشخصيّات.

الإحباط 101: الجسد لا يكذب

من التقنيات الفعّالة لوضع الإحباط في إطار مسرحي، هو إظهار كيفـيّة تأثيره في جسد الشخصيّات للقارئ. إذ تطرأ العاطفة في جزء خـاصّ مـن الدماغ هو الجزء المتعلّق بالأطراف. وغالبًا ما نتجاوب جـسديًّا قـبل أن نجد الفرصة لمعالجة المعلومات عقلانيًّا. فإن كان ردّ فعلك الطبيعي تجاه الإحباط هو الغضب، لن تفكّر قائلاً لنفسك: "يجب أن أشعر بالغضب لأنّني حُرمت من حقّي". بل يجتاح الغضب جسدك ويؤثـر في معدلات الهرمون والحركات وملامح الوجه ونبرة الصوت والتنفس. استعملها لتصوير إحباط شخصيّتك بطريقة مباشرة وعميقة.

في روايـة مورين أف. ماكهيو الرائعة عن الخيال العلمي *تشاينا ماونتان زانغ*، يقوم ألكسي دورموف بزيارة مارتين جانش. ونرى ابنة ألكسي الصغيرة، تيريزا، تلعب مع معزاة مارتين:

"يا لحظّي! أفضل صديقات ابنتي هي معزاة".

كـان تعليقه مليئًا بالندم مع أنّه قاله بخفّة. ولكن حين اختفت ابتسامته وانقبض وجهه للحظة، افترضتُ بأنّه يفكّر في مخيّم الاستعمار. كدت أقـول: "الأطفـال مـرنون"، مـع أنّها واحدة من تلك الأفكار غير الـصحيحة كـتلك التي تبيّن أنّ النساء المتوسطات في السّن يحببن الأطفال. ولكن ليس هذا ما يفكر فيه على الإطلاق. قال لي: "مارتين، سينقلوننا مجددًا ولا أعرف ماذا أفعل".

"ماذا؟".

"سـينقلونني مجدّدًا. ألا يكفي أن ينقلونا إلى المرّيخ؟"، لا يرفع صوته أبدًا، ولكن من السهل رؤية اليأس في قوله...

سـألته: "ما الذي يجعلك تظنّ ذلك؟" وأدركت بأنّ سؤالي جعله يبدو وكأنّـه مـريض عقلـي. "أنا أعرف. لقد مررت بهذه التجربة أربع مرات، وأصبحت أعرف متى سينقلوننا على متن سفينة أخرى". وهنا قلّص قبضتيه وجمعهما معًا وأفكاره تغلي في داخله.

لاحظ أنّه حتّى مارتين لم تكن تعرف في البداية ما كان يشعر به ألكسي. ثمّ استعمل الكاتب ردود فعل ألكسي الجسديّة لمساعدتنا على فهم إحباطه، "انقبض وجهه"، وثمّة "يأس" في صوته على الرغم من نبرته الهادئة، "قلّص قبضتيه"، ومشاعر الإحباط "تغلي بداخله". ولاحقًا "نظر إلى مارتين بحقد" لأنّه يحسدها على مركزها الآمن على المرّيخ. وهو في الأساس رجل هادئ ومنضبط الأعصاب أساسًا. فألكسي ليس سوى كوليون، ولكنّ جسده، كما راقبته مارتين، يصوّر لنا عاطفته بشكل مسرحي.

ويمكنك استعمال ردّ الفعل الجسديّ مع شخصيّة وجهة نظر على نحو أكثر حميميّة. فلنعد إلى المقطع الأوّل من *فور إيفير آمبر*. تقلّص آمبر قبضتيها، وهي حركة يمكن رؤيتها من الخارج. ولكنّها تشعر أيضًا بأنّ "الكلمات تتوقف في حنجرتها"، وشعور الاختناق هذا لا يمكن أن يعرف به سوى من يعانيه.

وأفضل مصدر لهذه الأحاسيس الجسديّة هو الكاتب نفسه. بماذا تشعر حين ينتابك الإحباط؟ هل يتشنج حلقك؟ هل تدمع عيناك؟ هل تشعر بالغثيان؟ راقب ردود فعل جسدك العميقة، واستعملها لوصف الإحباط الجسدي بطريقة مقنعة للقرّاء.

الحوار

غالبًا ما يعجز ردّ الفعل الجسدي بمفرده عن تصوير الإحباط في إطار مسرحي. ويرجع ذلك إلى سببين. أولاً، يستعمل الجسم الاستجابات نفسها تجاه عواطف مختلفة. فمن شأن الدموع أن تشير إلى الخيبة أو الحزن أو حتّى الفرح. وشدّ قبضة اليد قد ينتج عن الإحباط أو عن غضب عارم تجاه العالم. ثانيًا، وكما سبق وقلنا، تتجاوب

الشخصيّات المختلفة بأشكال مختلفة. ماذا تعني الدموع لتلك الشخصيّة بالذات في تلك الحالة بالذات؟

بالنسبة إلى شخصيّة ليست شخصيّة وجهة نظر، اقرن ردّ الفعل الجسدي بالحوار لتوضيح الإحباط. ففي المثال السابق، تبدأ الفقرة التالية بخطاب طويل من ألكسي إلى مارتين يشرح فيه أحاسيسه.

ولكن ينبغي عليك الحذر هنا. عليك تجنّب حوار "كما تعلم" المذكور في الفصل الثامن. عوضًا عن ذلك، ابتكر حالة يمكن للشخصيّة فيها أن تتحدث بشكل معقول عن أسباب إحباطها بوجود مستمع يمكنه الإصغاء إليها. ويمكن للمستمع أن يكون صديقًا أو زوجة أو طبيبًا نفسيًّا أو حتّى كلبًا. ويعتمد الخيار هنا على الشخصيّة والظروف، والاتجاه الذي تريده للحبكة.

وأعني بهذا العنصر الأخير، أنّ المستمع سيتفاعل على طريقته مع الإحباط الذي عرف به. فإن أتى ردّ فعله دراماتيكيًا، سيؤثّر في القصّة. فمارتين مثلاً تتفاعل مع مأزق ألكسي بعرض الزواج عليه. ذلك أنّه بزواجه منها يصبح مالكًا للأرض ولا يُضطر إلى الانتقال.

لمن تُعبّر الشخصيّة عن إحباطها؟ ما هو ردّ فعل تلك الشخصية؟ هل تريد استعمال ردّ فعله لتعقيد الحبكة أكثر؟

الأفكار: الإرباك والتخطيط

بالنسبة إلى شخصيّة وجهة النظر، يملك الكاتب موردًا إضافيًا لوضع الإحباط في إطار مسرحي: ألا وهو عقل الشخصيّة. فبما أنّنا مطّلعون على ما يدور في ذهنها، يمكننا أن نشاركها أفكارها المحبَطة مباشرة.

لنتناول مجددًا المقطع السابق من رواية *برينس أوف تايدس*. يعتقد توم وينغو بأنّ الطبيبة هي ذات "صوت متعالٍ ينمّ عن شهاداتها العديدة والعالـــية". قـــد يكون وصفه لصوتها صحيحًا وقد لا يكون (وكذلك بالنـــسبة إلى شهاداتها)، ولكنّ الفكرة تعبّر عن غضب توم منها. فعبر روايـــة كونروي، نرى توم محبطًا ليس من شقيقته المجنونة وحسب، بل مـــن الطبيبة النفسيّة وزوجها، ومن زوجته ووالديه وشقيقه. وفي كلّ مـــرّة، يُدخلـــنا كونـــروي مباشرةً في أفكار توم، ويُعمّق ردود الفعل الجسديّة والحوار، وهي تُعبّر أيضًا عن إحباطه.

ثمّـــة ملاحظـــتان هنا. أولاً، إن كانت الشخصيّة إنسانًا منطقيًّا يتصرّف بعقلانيّة تجاه الإحباط، فلا تجعله منطقيًّا جدًّا. فالشخصيّة التي تفكّر بهدوء "حسنًا لقد فشلت الخطة أ، فلننتقل إلى الخطة ب" ليست مقنعة عادةً. ينبغي أن ترافق ذلك عاطفة أخرى وفترة قصيرة على الأقل من الإرباك ("لقد فشلت الخطة أ، ما العمل الآن؟") فالإنسان ليس آلةً مجرّدة من الإحساس.

ثانيًا، لا تجعل أفكار الشخصيّة تحلّ محلّ الأفعال. فمن شأن المشكلة أن تستحوذ على تفكير الشخصيّة المحبَطة، فتخطط بالتفصيل للتغلّب على ســـبب إحباطها، أو تتخبط يائسة. مهما تكن أفكارها، دعنا نراها. فبعض الأفكار تساهم في توضيح وتلوين الأحداث. مع ذلك، ينبغي أن يتمّ معظم تـــصويرك للإحباط من خلال استجابة الشخصيّة الناشطة والدراماتيكيّة، سواء أتمثّلت تلك الاستجابة في الانفجار غضبًا (توم وينغو) أو رمي مزيد من الرماح (آهاب) أو الانتحار تحت عجلات القطار (آنّا كارينينا).

الإحـــباط عالمـــيّ. قُم باستغلاله لوصف الشخصيّات على نحو أعمـــق، وادفع الحبكة قُدُمًا لإثارة تعاطفنا مع مآسيها. فما يُحبطها من شأنه أن يخدم روايتك إلى حدٍّ بعيد.

سؤال:

أنـــا قادر على التعامل مع إحباط شخصيّاتي. ولكن ماذا عن إحباطي أنا، فأنا عالق في منتصف الرواية.

جواب:

الإحــباط هــو مرض مستوطن لدى الكتّاب، وفي بعض الأحيان يتفاقم ويعيق عمليّة الكتابة. إليك بعض الاقتراحات:

- أخفــض إنتاجيّتك. قلّ لنفسك إنّه لا بأس من الكتابة بوتيرة أبطأ ما دمت تكتب بانتظام. اكتفِ بكتابة مئة كلمة في اليوم لمدّة عشرة أيام (يمكن لأيّ كان القيام بذلك). وبذلك تستمر في الكتابة إلى أن تتّقد أفكارك من جديد.
- أخفــض مستوى العاطفيّة. إن كانت المشكلة هي شعورك بضرورة كتابة تحفـــة أدبيّة "وإلاّ لم تكبّد العناء"، اسمح لنفسك بكتابة عشرين صفحة في اليوم دون المستوى لمدّة عشرة أيام. ولن تكون دون المستوى لأنّ الناس يكتبون بأفضل ما يستطيعون، ولكنّها ستسمح لك باستعادة نشاطك مجددًا.
- حدّد آخر مكان كنت تشعر فيه بالاهتمام. إن كانت المشكلة هي فقدان ثقتك بالقصّة، عُد إلى آخر مشهد شعرت فيه بالتشويق، وأعد التفكير في الحبكة انطلاقاً من تلك النقطة.
- غيّــر الإطار. حاول الكتابة في مكان مختلف أو في وقت آخر من اليوم (الصباح الباكر هو وقت جيّد عادةً). يبدو ذلك حلاً بسيطاً، ولكنّه نجح مع عـــدد هائـــل مـــن الكتّاب. لا بل إنّه في بعض الأحيان يكفي تغيير مكان المكتب أو استعمال القلم مؤقتًا عوضًا عن لوح المفاتيح للطباعة.

مراجعة: الإحباط

يُعتبر الإحباط من أفضل الوسائل لوصف الشخصيّات، إضافة إلى دفـــع الحـــبكة قُدُمًا. وينبغي أن يكون تجاوب الشخصيّة مع الإحباط، إضافة إلى قدرتها على تعديل هذا التجاوب، منسجمًا مع بقيّة جوانب شخصيّتها.

غالـــبًا مـــا يقترن الإحباط بعواطف أخرى. ويساهم إظهار هذه المـــشاعر جمـــيعها في المشهد في إضفاء المزيد من الإقناع والعمق على

القصّة. وعلى الرغم من أنّ الشخصيّة نفسها قد تتجاوب مع الإحباط علـــى نحـــو مختلف باختلاف الحالات، إلاّ أنّ جميع هذه الاستجابات ينبغي عليها أن تكون متناغمة ومقنعة.

تُعتبر الاستجابات الجسديّة طريقة فعّالة لنقل الإحباط، انتبه بالتالي إلى اســتجاباتك أنــت، واســتعِر منها عند الحاجة. ومن شأن الحوار والأفكـــار أن يوضّـــحا أسباب الإحباط إن تلاءم ذلك مع الشخصيّة. ويجـــب أن يكون حوار وأفكار الشخصيّة المحبَطة غير مترابطين بعض الـــشيء. ولكـــنّ الوسيلة الرئيسة للتعبير عن إحباط الشخصيّة ليست الحوار ولا الأفكار، بل الأفعال التي تدفع القصّة قُدمًا.

التمرين 1

فكّر في آخر مرّة شعرت فيها بالإحباط التام. ربّما لم تتمكن من إقناع شخص آخر بوجهة نظرك، أو عجزت عن تشغيل آلة معيّنة، أو واجهـــت تعـــاملات بيروقراطيّة صارمة. اجلس بهدوء وتذكّر قدر ما اســتطعت كيف أحسست، وبماذا فكرت، وكيف تفاعل جسدك مع الوضع. دوّن النقاط البارزة.

التمرين 2

اذكـــر ثلاثـــة أشـــخاص تعـــرفهم جيّدًا وتختلف شخصيّتهم عن شخـــصيّتك. دوّن كيف يمكن لكلٍ منهم أن يتفاعل مع الظروف المحبطة نفسها التي عانيت منها. ماذا كان كلّ منهم ليقول ويشعر ويفكّر ويفعل؟

التمرين 3

انظر إلى اللوائح التي دوّنتها. هل يمكن لأيّ من هذه الشخصيّات أن تـــثير اهـــتمامك؟ في هذه الحالة أعطِها سببًا أقوى وأكثر إحباطًا:

مـــضايقات متكـــررة من جار شديد الإزعاج، أو إقالة غير عادلة من الوظيفة، أو سرقة هوية. هل أدت ردود فعلها إلى جعلك تتخيّل مزيدًا من التطورات لهذه الحالة؟

إن أجـــبت بالنفـــي، فضع أكثر شخصيّة مثيرة للاهتمام بينها في وضع مشوّق بالنسبة إليك. ما الذي يمكن أن يُحبطها هنا؟ كيف يمكن لها أن تتفاعل؟

التمرين 4

اعثـــر علـــى مشهد في رواية مفضّلة لديك تواجه فيه الشخصيّة صعوبة في الحصول على ما تريده. ما هي العواطف الأخرى التي تشعر بهـــا بالإضافة إلى الإحباط، إن وُجدت؟ كيف جعلك الكاتب تعرف ذلك؟ هل ثمّة ما يمكنك استعماله في قصّتك؟

الفصل الثاني عشر

وجهة النظر:
عواطف مَن نشارك؟

بما أنّ التخاطر ليس من صفاتنا نحن البشر، فإنّنا محدودون بأدمغتنا. وكما كتب جوزيف كونراد: "نحن نعيش، كما نحلم، وحدنا"؛ على الأقل وحدنا في رؤوسنا. فالأفكار والمخطّطات والأحلام والأحاسيس التي نشعر بها مباشرةً نابعة منّا وحدنا. ولأنّ هذه الحقيقة ذات النظرة الأحاديّة متأصّلة فينا، تُعتبر الروايات الخيالية ممتعة جدًّا. فهي تسمح لنا برؤية العالم من خلال رأس شخصٍ آخر.

وهذا هو تعريف وجهة النظر: بعيني مَن نرى الأحداث، ومن خلال رأس مَن، ولمن هي المشاعر التي نشارك بها الشخصيّة؟ من هنا، فإنّ اختيارك لشخصيّة وجهة النظر أو للشخصيّات عمومًا هو أمر حيويّ بالنسبة إلى روايتك. فهو الذي يحدّد ما ترويه، وكيفيّة ذلك، وما تعنيه الأحداث غالبًا.

وسنقوم هنا بدراسة الخيارات المتوفّرة لديك، ثمّ نتناول في الفصول اللاحقة كلّ خيارٍ منها بالتفصيل.

البطل وشخصيّة وجهة النظر: إن لم أكن أنا النجم، فمن يكون؟

بطلُ الرواية هو "النجم"، إنّه الشخصية التي نهتم بها أكثر من بقيّة الشخصيّات والتي تقوم بالأعمال المشوّقة. وعادةً يكون البطل هو أيضًا

شخصيّة وجهة النظر، ولكن ليس بالضرورة. هكذا فإنّنا نشاهد أحداث رواية جون غريشام الأكثر مبيعًا، *ذا كينغ أوف تورتس*، من خلال عينيّ شخصيّتها الرئيسة، كلاي كارتر. إذ يؤدي كلاي دور النجم وشخصيّة وجهة النظر على السواء.

غير أنّه بإمكانك الحصول على تأثيرات أكثر تشويقًا عبر جعل شخصيّة وجهة النظر مختلفة عن البطل. ونرى ذلك في روايتين كلاسيكيّتين هما رواية أف. سكوت فيتزجيرالد *ذا غرايت غاتسبي* ورواية دبليو. سومرسيت موغام *ذا مون آند سيكسبينس*. إذ تُروى لنا قصّة *غاتسبي* بعينيّ نيك كاراواي، الذي لا ينخرط بالأحداث سوى سطحيًّا، كصديق وفيّ في معظم الأحيان. والبطلان الحقيقيان هما العاشقان جاي غاتسبي ودايزي بيوكانان، لا سيّما غاتسبي.

أمّا موغام فيذهب إلى أبعد من ذلك. ذلك أنّ بطل روايته هو تشارلز ستريكلاند، الذي يتخلّى عن حياته ذات المستوى المتوسط ماديًّا في لندن للسفر جنوبًا ليصبح رسّامًا. وشخصيّة ستريكلاند مُقتبسة نوعًا ما عن الرسّام بول غوغان. أمّا راوي القصّة الذي نجهل اسمه فهو شخصيّة وجهة النظر الوحيدة والذي يعرف ستريكلاند بشكل سطحي بصفته صديق صديقه. ويلتقي الراوي بضع مرات عرضيّة مع ستريكلاند، أولاً في بريطانيا ومن ثمّ في تاهيتي. وهو لا يؤثر أبدًا في حياة ستريكلاند والعكس صحيح. وهو يعرف معظم تفاصيل حياة ستريكلاند لاحقًا عبر أشخاص آخرين، بعد وفاة الفنّان.

إنّ مساوئ هذه التركيبة الروائيّة واضحة، إذ إنّها تفتقد إلى الفوريّة. فجميع الأحداث الهامة التي تقع مع ستريكلاند نعرفها بعد حدوثها. فالراوي عرف تلك الأحداث لاحقًا ويُخبرنا عنها. وقد ضحّى موغام بجزء عظيم من الدراما عبر اتباعه هذا الأسلوب. إذًا، لِمَ قام بذلك؟

لأنّ الفصل بين شخصيّة وجهة النظر والبطل له فوائده أيضًا:

- بإمكان شخصيّة وجهة النظر أن تتابع القصّة بعد وفاة البطل، وهذا ما يحدث لتشارلز ستيركلاند وجاي غاتسبي في الروايتين. هكذا يتمكّن موغام من إخبارنا بمصير أرملة ستريكلاند وأطفاله ولوحاته.
- يمكن تصوير البطل كشخصيّة كتومة أكثر إن لم يكن أيضًا شخصيّة وجهة نظر. فلا أحد يعرف شيئًا عن ماضي جاي غاتسبي الحقيقي إلى أن يموت، ذلك أنّه ابتكر لنفسه ماضيًا أكثر مجدًا بكثير من ماضيه الحقيقي. ولو كان غاتسبي شخصيّة وجهة نظر، لعرفنا هذا الأمر منذ البداية لأنّنا سنكون عندها "داخل رأسه". ولكنّ الأبطال الذين لا يؤدّون أيضًا دور شخصيّة وجهة النظر يمكنهم الحفاظ على شيء من الغموض في حياتهم. وكما قال راوي موغام: "شعرت بأنّ ستريكلاند قد احتفظ بأسراره حتّى النهاية".
- يمكن لشخصيّة وجهة النظر أن تعطي ملاحظات ما كانت لتخطر في بال البطل أبدًا. هكذا يرى نيك كاراواي بأنّ دايزي بيوكانان امرأة لا مبالية وجاي غاتسبي مثاليّ مؤثّر، وهو رأي ما كان لأيّ من الشخصيّتين (أو أيّ أحد آخر في الكتاب) ليشاطره إيّاه.

بالتالي يجب عليك أن تطرح على نفسك الأسئلة التالية عند اختيار شخصيّة وجهة النظر: هل سيكون البطل وشخصيّة (أو شخصيّات) وجهة النظر شخصًا واحدًا؟ هل أملك سببًا وجيهًا لفصلهما؟ هل سأكسب أكثر مما أخسر؟

حالما تعرف ما إذا كنت ستجعل البطل هو شخصيّة وجهة النظر أم لا، عليك أن تحدد في ما بعد مَن سيحتلّ هذا الدور الحيوي.

اختيار شخصيّات وجهة النظر: من خلال عينيك فقط

من المُستحسن قبل كتابة أيّ شيء على الإطلاق، بحث خيارات شخصيّة وجهة النظر. وقد لا يكون أوّل ما يخطر في بالك هو الخيار الأنسب.

فلنأخذ مثالاً على ذلك رواية هاربر لي *تو كيل أيه موكينغبيرد*، التي تدور أحداثها في ألاباما قبل الحرب العالميّة الثانية. تدور الحبكة الأساسيّة حول عقاب رجل أسود، هو توم روبنسون، لأنّه ضرب امرأة بيضاء، وهي جريمة لم يرتكبها. محاميه هو المحترم أتيكوس فينش، أب لطفلين. يكشف فينش هويةَ المرتكب الحقيقي للجريمة، وهو والد الضحيّة، الذي يحاول عندها الانتقام عبر مهاجمة ولدَي فينش. وكان بإمكان هاربر أن تروي قصّتها من وجهة نظر إحدى تلك الشخصيّات. ولكنّها جعلت الراوي أحد الولدين، ابنة فينش، المدعوة سكوت والبالغة من العمر ثمانية أعوام. فينتهي بها الأمر إلى رواية مختلفة تمامًا عمّا لو كانت شخصيّة وجهة النظر هي أتيكوس فينش، أو توم روبنسون أو المرتكب الفعلي للجريمة. غير أنّ أحدًا لا يمكنه أن يحدّد ما إذا كان خيارها أفضل أم أسوأ لأنّنا لم نقرأ النسخات البديلة.

ولكنّ اختيارها لسكوت كان ناجحًا من دون شكّ. فهي تناسب المعايير العامة التي ينبغي التوقّف عندها في أثناء اختيار شخصيّة وجهة النظر:

- **من الذي سيتضرّر بسبب الأحداث؟** عادةً، يُعتبر الشخص الذي يتأثّر عاطفيًا بقوّة أفضلَ مَن يؤدّي شخصيّة وجهة النظر (مع أنّ موغام يختار التضحية بعنصر الفوريّة العاطفيّة لأجل أهداف أخرى). ستقع سكوت ضحية محاولة قتل من قِبل الرجل الغاضب الذي ضرب المرأة وستكون بخطر بالتالي. إذًا، اختر شخصًا

سيكون له دور في النتائج، بما في ذلك الألم إن كانت النتائج سلبيّة.

هذا هو السبب الذي يجعل كاتب الروايات البوليسيّة يعمل جاهدًا على إيجاد علاقة شخصيّة بين القاتل والمحقّق، فيُضاعف بذلك احتمالات الألم، ما يضاعف بدوره درجة التوتر الروائي.

- **من سيكون موجودًا في ذروة الأحداث؟** في رواية *توكيل أيه موكينغبيرد*، تكون سكوت موجودة. وكذلك الأمر بالنسبة إلى نيك كاراواي في *ذا غرايت غاتسبي*. بالتالي يجب أن تكون شخصيّة وجهة النظر في روايتك موجودة هي أيضًا، وإلاّ تحتّم عليك إخبارنا بأهم أحداث الرواية بعد وقوعها. وهذا أسلوب نادرًا ما ينجح.
- **من له الحصّة الكبرى من المشاهد الجيّدة؟** فنحن نريد أن نكون موجودين فيها أيضًا. هكذا تتسلّل سكوت إلى قاعة المحكمة لترى والدها وهو يدافع عن توم روبنسون.
- **من الذي يوفّر لنا نظرة مشوّقة إلى القصّة؟** إذ تضفي سكوت على رواية هاربر لي نظرة بريئة وجديدة تجاه العنصريّة لا يمكن أن نراها لدى شخص راشد. كذلك يرى نيك كاراواي أحداث *ذا غرايت غاتسبي* من زاوية أكثر مثاليّة وبساطة من بقيّة الشخصيّات، ومعظمها من أثرياء نيويورك. ما هو نوع الملاحظات التي ترغب بإعطائها عن الحياة في روايتك؟ من هو الأنسب لإعطائها؟ هل تريد لتلك الشخصيّة أن تكون "عينيك" و"قلبك"؟
- من خلال أيّ شخصيّة تريد أنّ تعيش الرواية؟ لا تقلّل من قدر هذا المعيار، فهو أساسيّ.

أعين أخرى، قصة مختلفة

ربّما كنت تعتقد أنّك تعرف مسبقًا من ستكون شخصيّة وجهة النظر في روايتك. وربّما كنت محقًّا. مع ذلك، توقّف لبضع دقائق وحاول أن تتخيّل كيف يمكن لروايتك أن تكون لو بدّلت خيارك.

فلنفترض مثلاً أنّك تكتب رواية عن خطف طفل. ستكون الشخصيّات الرئيسة هي الأب والأمّ والطفل والخاطف، فضلاً عن جار مريب ولكنّه بريء، والمحقّق في القضيّة. ستتمّ استعادة الطفل، ولكنّ العائلة لن ترجع كما كانت مجدّدًا. ثمّة هنا ستة احتمالات لستّ روايات مختلفة على الأقلّ.

إن كانت شخصيّة وجهة النظر هي الأم أو الأب أو كليهما، فستكون روايتك عن الألم (وربّما كان هذا ما تريده). ويعتبر هذا الخيار جيّدًا إن انتهت الرواية بطلاق الزوجين، اللذين عجز زواجهما الهشّ أساسًا عن تحمّل الضغط. ربّما كان أحدهما على علاقة بشخص آخر. وربّما وظّف أحدهما مفتّشًا مستقلاًّ، أو استأجر شخصًا لقتل الجار الذي يتبيّن بأنّه بريء.

وإن كان الطفل هو شخصية وجهة النظر، قد تدور الحبكة عندها حول الحيرة والخوف وربّما الهرب. ولكنّك ستخسر في هذه الحالة جميع مشاهد التحقيق وما يقوم به الأبوان لأنّ الطفل لن يراها. وستكسب بالمقابل مشاهد كثيرة بين الخاطف والطفل.

ولو كان الجار هو شخصية وجهة النظر، ستكون الرواية عندها عن الظلم. ومن شأن هذا الخيار أن يكون مثيرًا للاهتمام. فالقرّاء يحبّون التمثّل بالاشخاص المتّهمين ظلمًا. الجميع يحبّ الشخصيّة البريئة.

أمـــا إن كان الخاطف هو شخصية وجهة النظر، ستكون القصّة علـــى الأرجح عن الشرّ أو الجنون. ما هي دوافعه؟ هل ترغب ببحث هذه الناحية؟ في هذه الحالة، عليك بهذا الخيار.

وفي حـــال كـــان ضـــابط الشرطة أو عميل مكتب التحقيقات الفدرالية هو شخصية وجهة النظر، لديك هنا رواية بوليسية غامضة. ما هـــو دوره هنا، إضافة إلى الكفاءة المهنية؟ هل تريد التركيز أكثر على شكل التحقيق من الداخل؟

تجدر الإشارة هنا إلى أنّ أيًّا من هذه الخيارات لا يعتبر أفضل من الآخر. بل يعتمد الأمر على الشخصية التي تناسب النسخة التي ترغب بكتابتها للقصّة. ولكن إن لم تأخذ في الاعتبار وجهات النظر الأخرى، قد تفوّت على نفسك احتمالات جيّدة.

فحتّـــى الـــروايات المشوّقة تعاد كتابتها أحيانًا من وجهات نظر مخـــتلفة إن لم تمـــنع حقـــوق النشر ذلك. ومن شأن النتائج أن تكون مذهلـــة. هكذا أعادت جين رايز كتابة رواية شارلوت برونتيه، *جاين آيـــر*، من وجهة نظر السيدة روشستر الأولى، المرأة المجنونة السجينة في الـــسقيفة. كمـــا كتبت فاليري مارتن رواية روبرت لويس ستيفنسن، *ذاســـترانيج كايس أوف دكتور جيكيل آند مستر هايد*، بعيني الخادمة تحـــت عنوان *ماري ريلي*. وكتبت سوزان ميدو القصّة الجميلة، جرذ *سندريلا*، التي تروي فيها القصّة الشهيرة من وجهة نظر شخصيّة ذات ذيل.

مـــن يمكـــن لـــه أن يكـــون شخـــصيّة وجهة نظر مشوّقة بين شخـــصيّاتك، وأن يعطي القرّاء نظرة جديدة للحبكة أفضل من خيارك الأوّل؟ لـــو كـــنت أنت القارئ، من هي شخصية وجهة النظر الأكثر إرضاءً بالنسبة إليك؟

ما هو عدد شخصيّات وجهة النظر المسموح به؟

مـــا مـــن جواب واحد مناسب عن هذا السؤال. وتقول القاعدة الذهبـــية: قلّل عدد وجهات النظر قدر الإمكان بحيث تتمكّن مع ذلك من رؤية القصّة التي تريدها.

وســـبب ذلـــك أنّـــنا معتادون على رؤية الحقيقة من وجهة نظر واحـــدة. وفي كـــلّ مرة يحدث فيها الانتقال من وجهة نظر روائية إلى أخـــرى، يتعيّن على القارئ إجراء تعديل ذهني. وإن تعدّدت وجهات النظر تلك، ستبدو القصّة أكثر تفكّكًا وأقلّ واقعيّة.

مـــن ناحـــية أخرى، قد تكسب أكثر ممّا تخسر. فإن رغبت بأن تظهر للقارئ كيف تبدو القصّة الرومانسية لدى الطرفين، فستحتاج إلى وجهتي نظر. وقد تحتاج إلى ثلاث أو أكثر، لا سيما بالنسبة إلى الحبكة المعقّدة أو الملحميّة.

تخـــيّل أقلّ عدد يمكنك استعماله ويمكّنك من تغطية جميع المشاهد الرئيـــسة والحوارات الداخلية التي تحتاج إليها الرواية. والهدف هنا هو تخفـــيف الضغوط قدر الإمكان على القارئ ليتمكن من التركيز على الـــرواية ومضامينها عوضًا عن محاولته تذكّر ما كانت شخصية وجهة النظر الثامنة تفعل في آخر مرّة رآها، وذلك قبل مئتي صفحة. ذلك أنه مـــن الـــصعب التنقّل بين ثماني وجهات نظر وإعطاء كلّ منها حقّها. فكلّما ازداد عدد وجهات النظر، كلّما أصبح وقع الرواية أصعب على القارئ.

ولا شكّ في أنّه ليس سهلاً على الكاتب أيضًا.

ســـنتناول هذا الموضوع بتفصيل أكبر في الفصل الرابع عشر. أمّـــا الآن، فحـــاول تحديـــد عـــدد وجهـــات النظر في روايتك قدر الإمكان.

وما إن تعرف من هي شخصية وجهة النظر في روايتك، انتقل إلى الاختـــيار بين ضمير المتكلم المفرد أو الغائب المفرد أو كلّي الوجود أو (نادرًا) وجهات النظر الجديدة: ضمير المخاطب المفرد، المتكلم الجمع، الغائب الجمع والرسائليّ.

ضمير المتكلم المفرد: أنا

تروى القصّة هنا بضمير المتكلم "أنا". ونرى جميع الأحداث بعينيّ شـــخص واحـــد، ونكـــون نحن القرّاء موجودين في رأسه عبر الرواية بأكملـــها. إليك مثال جيّد عن ضمير المتكلم في هذا المقطع من بداية رواية مايكل فراين، *سبايز*:

> هـــا قد حلّ الأسبوع الثالث من حزيران مجددًا: ها هي نسمة الحلاوة نفـــسها، المألـــوفة على نحو مربك، والتي تُنسّم كلّ عام في مثل هذا الـــوقت. أشـــعر بها في هواء المساء الدافئ وأنا أمشي عبر الحدائق المرتبة في الشارع الهادئ، وللحظة من الزمن أعود طفلاً وكلّ شيء أمامي؛ كلّ الوعد المخيف شبه المفهوم بالحياة.

يبيّن هذا المقطع الإيجابيات الأخرى لضمير المتكلم المفرد بالإضافة إلى الرؤية الأحاديّة:

- **الفوريّة**: نحن موجودون داخل رأس الشخصيّة، لذا، فإنّ شعورنا بأحاسيـــسه، كرائحة هواء المساء، يبدو طبيعيًّا ومقنعًا. وتلك هي قـــوّة ضـــمير المتكلم، فحين يحدث أمر ما مع "أنا" الخيالية، يبدو وكأنّه يحدث مع "أنا" القارئ.
- **اللغـــة**: تفكّـــر هذه الشخصيّة في جمل فصيحة ("نسمة الحلاوة نفـــسها المألـــوفة على نحو مربك"). ويعطينا ذلك فكرة عنها من حـــيث الطـــبقة الاجتماعـــية والتعليم قبل أن نعرف عنها مزيدًا من التفاصيل.

- **تسلسل الأفكار**: تتسلسل أفكار شخصيّة فراين بسهولة عبر الذاكرة والرأي والانطباعات لأنّها أفكاره هو. فنحن موجودون في رأسه ومن الطبيعي أن يفكر الناس في هذه الأمور. ولكنّ التحدّث عن هذه الأفكار بضمير الغائب كان ليبدو متكلفًا وغريبًا ("عادت أفكاره إلى أشهر حزيران الماضية...").

ولكن لضمير المتكلم مساوئ خطيرة أيضًا:

- لا يمكن إدخال أيّ مشهد تغيب عنه شخصيّة وجهة النظر.
- لا يمكن إدخال أيّ معلومات لا تملكها تلك الشخصيّة.
- ينبغي ذكر جميع المعلومات التي تملكها شخصيّة وجهة النظر، وإلاّ اعتُبر ذلك نوعًا من الغش. على سبيل المثال، إن اكتشفت شخصيّة وجهة النظر دليلاً أساسيًا، لا يمكنك التغاضي عن ذكره لأنّه سينهي الحبكة. إن عرفَته، يجب أن نعرفه نحن أيضًا.
- أنت محدود بنظرة تلك الشخصيّة إلى العالم. لهذا السبب يعتبر بعض الكتّاب بأنّ ضمير المتكلم يعاني من "رهاب الأماكن المغلقة". فإن كانت شخصيّة وجهة النظر لديك متشككة بطبيعتها، يتعيّن عليك وصف جميع الشخصيّات الباقية بعبارات مريبة. يمكنك أن تُظهر لنا بأنّ الشخصيّة الأخرى محترمة ولكنّك لا تستطيع قول ذلك لأنّ شخصيّة وجهة النظر تفسّر أفعالها بتشكك، مهما كانت. وعليك هنا أن ترينا صدقها في مشاهد مسرحية قوية ومتكررة تناقض فيها رأي شخصيّة وجهة النظر.
- ربّما كانت أكبر مخاطر ضمير المتكلم المفرد هو أنّك تملك "أنا" في رأسك أساسًا. إذ يميل الكتّاب المبتدئون خصوصًا إلى الافتراض أنّ "أنا" الخيالية تشعر بما تشعر به أنت، وأنّ هذا التطابق في الأفكار واضح لدى القارئ. والحقيقة عكس ذلك، فاستعمال

ضمير المتكلم في شخصيّة وجهة النظر يتطلّب، أكثر من أيّ ضمير آخر، أن يكون الكاتب موضوعيًا، وأن يضع نفسه مكان القارئ في الحكم على مضمون الصفحة، وليس المقصود منها. ولهذا السبب يجد كثير من الكتّاب بأنّ استعمال ضمير المتكلم في شخصيّة وجهة النظر هو الأصعب.

ضمير الغائب: هو أو هي

يتم إخبار القصّة هنا بضمير الغائب: "فعل كذا" أو "فعلَت كذا" ويمكننا أن ندخل إلى رأس شخصيّة وجهة النظر مع الضمير الغائب. ولكن، يمكننا أيضًا رؤيته من الخارج. ويسمّى ضمير الغائب الذي يتناول شخصيّة واحدة وحسب وجهةَ نظر ضمير الغائب المحدودة، فيما يسمّى الضمير الغائب الذي يتناول أكثر من شخصيّة واحدة وجهةَ نظر ضمير الغائب المتعددة.

إليك هذا المشهد الذي يفتتح به كين فوليت روايته الأكثر مبيعًا، *تربيل*:

طرق آل كورتون الباب وانتظر في المدخل ليفتح له رجل ميت.

بدأ شكّه في أن صديقه قد مات يتحوّل إلى قناعة خلال السنوات الثلاث الماضية. أولاً، سمع كورتون بأنّ نات ديكشتاين قد اعتُقل. وفي أواخر الحرب، راح الناس يتناقلون ما كان يحدث لليهود في المعتقلات النازيّة. وفي النهاية، ظهرت الحقيقة المروّعة.

في الجانب الآخر من الباب، راح شبح يجرّ كرسيًّا على الأرض وينتقل عبر الغرفة.

فجأة شعر كورتون بالتوتر. ماذا لو كان ديكشتاين عاجزًا أو مشوّهًا؟ ماذا لو فقد عقله؟ فكورتون لم يعرف يومًا كيف يتعامل مع المعوّقين أو المجانين.

ولو كُتب هذا المقطع بضمير المتكلم لبدا على هذا النحو:

طرقت الباب وانتظرت في المدخل ليفتح لي رجل ميت.

بدأ الشكّ في أن صديقي قد مات يتحوّل إلى قناعة خلال السنوات الثلاث الماضية. أولاً، سمعت بأنّ نات ديكشتاين قد اعتُقل. وفي أواخر الحرب، راح الناس يتناقلون ما كان يحدث لليهود في المعتقلات النازيّة. وفي النهاية، ظهرت الحقيقة المروّعة.

في الجانب الآخر من الباب، راح شبح يجرّ كرسيًا على الأرض ويتنقل عبر الغرفة.

فجأة شعرت بالتوتر. ماذا لو كان ديكشتاين عاجزًا أو مشوّهًا؟ ماذا لو فقد عقله؟ فأنا لم أعرف يومًا كيف أتعامل مع المعوّقين أو المجانين.

هل يعني ذلك عدم وجود فرق بين المقطعين؟ على العكس. إنّ سهولة تحويل هذا النص من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم تشير إلى أنّ فوليت يكتب "بأسلوب نثريّ شفاف". أيّ أنّه يكتب نثرًا بسيطًا ومباشرًا ويهتم بتقدّم الحبكة أكثر من ابتكار أسلوب فردي. وغالبًا ما يمكن تحويل المقاطع النثرية الشفافة بسهولة من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم أو العكس، ولكن هذا لا يعني إمكانية تحويل الرواية بأكملها أو إمكانية تحويل جميع الروايات. بالنسبة إلى معظمها سنخسر الكثير.

فلنبدأ أوّلاً بإيجابيات ضمير الغائب:

- يمكنك وصف شخصيّات وجهة النظر من الخارج، وماذا يفعلون وكيف يبدون، وهو أمر غير ممكن مع ضمير المتكلم لأنّ الناس لا يفكرون في أنفسهم بتلك الطريقة (ثمّة المزيد عن ذلك في الفصلين التاليين).
- أنت لست محدودًا برؤية الراوي للعالم، بل يمكنك ذكر وقائع موضوعية، كما في آخر جملتين في الفقرة الثانية من المقطع المذكور أعلاه، من دون تلوينها بنظرة إحدى الشخصيّات للعالم. فالضمير الثالث "يفتح الرواية"، ويجعلها تبدو أقل انغلاقًا. وسنتناول هذه النقطة بالتفصيل في الفصل الرابع عشر.

- يمكـــنك إدخال أكثر من وجهة نظر واحدة مع ضمير الغائب وفي الواقـــع يـــتم اعتماد وجهة نظر الضمير الغائب المتعددة في معظم الروايات الشعبيّة المعاصرة لأنّها تسمح للكاتب بالتنقّل بحرية عبر روايـــته، وتـــضمينها جمـــيع الأحداث الكبرى التي تقع مع جميع شخصيّات وجهة النظر عوضًا عن الاكتفاء بشخصيّة واحدة.
- يمكـــنك تجـــنّب ذكر المعلومات الأساسيّة. من أجل ذلك، تجنّب ببساطة جعل الشخصيّات التي تملكها شخصيّات وجهة نظر.
- تكتسب الرواية موضوعية أكبر تجاه الشخصيّات حين يغيب فيها ضـــمير المتكلم، مما يتيح للكاتب تخيّلها بالكامل ويمكّنه من تقييم النتائج على الصفحة.

أمّا سلبيات ضمير الغائب فهي التالية:

- زيادة المسافة بين الشخصيّة والقارئ (مع أنّه من الممكن السيطرة على ذلك من خلال تعديل المسافة، وهو موضوع معقّد سنتناوله في الفصل الرابع عشر).
- نماذج لغوية أقل تميّزًا.
- صعوبة أكبر في التنقل عبر الذاكرة والأحداث الماضية والرأي، ما لم يتم ذلك بمهارة.

الاختيار بين ضمير المتكلم وضمير الغائب

ما هي وجهة النظر الأنسب لروايتك؟ يعود القرار هنا بالنسبة إلى الكاتب وكيفية عرضه لكتابه. ولكن ثمّة بعض النصائح.

إن كانـــت روايتك ملحميّة، تغطي عددًا كبيرًا من الأشخاص في أمـــاكن عديـــدة (كمـــا هو الحال مع *تريبل*)، فأنت بحاجة إلى ضمير الغائب المتعدد.

إن كنت تسعى إلى المرونة والابتعاد عن الشخصيّة لإدخال بعض المعلومات الموضوعية، فأنت بحاجة إلى ضمير الغائب المحدود أو المتعدد.

إن أردت وصف الشخصيّة بشكل موّسع من الخارج، كما تفعل معظم الروايات الرومانسية، فأنت تحتاج بالتأكيد إلى ضمير الغائب.

وإن أردت للقـــارئ أن يتمثّل بقوة بشخصيّة وجهة النظر ويرى العــالم من خلالها، فأنت تحتاج هنا إلى ضمير المتكلم أو ضمير الغائب المحدود، ولكنّ ضمير المتكلم يضفي على الرواية حيوية أكبر.

إن كانـــت أفكـــار الشخصيّة مميزة، وعميقة، ومثيرة للاهتمام، يمكـــنك استعمال ضمير المتكلم أو ضمير الغائب، ولكنّ ضمير المتكلم يقـــرّبنا أكثر من هذه الخصوصية. بالمقابل، إن كانت الشخصيّة غريبة حقًــا، فقد لا يمنحك ضمير المتكلم ما يكفي من المرونة لإخبارنا عنها بأمور تساعدنا على فهم غرابتها.

وجهة النظر كليّة الوجود: أرى وأعرف كلّ شيء

كانـــت وجهـــة النظر كلية الوجود شائعة جدًا في القرن التاسع عـــشر، ولكنّها أقل شيوعًا اليوم، وهي تمتاز بناحيتين إيجابيتين. أوّلاً، يمكـــنها الدخـــول في عقل أيّ شخصيّة يختارها الكاتب، أحيانًا عدة مـــرات، ومرة واحدة في أحيان أخرى. ثانيًا، يعلّق الكاتب بحرية على الأحـــداث ويـــتوجّه إلى القارئ مباشرة في بعض الأحيان بالتعليقات والتفسيرات.

كُتبت رواية *هاوردس آند* بوجهة النظر كلية الوجود، وفي نقطة حادة في الرواية، يستغل الكاتب مرونته بالكامل:

> قالـــت مارغريت وهي تحاول السيطرة على صوتها: "كيف حالك يا سيّد باست؟ هذا عمل غريب. ما رأيك به؟".

قالت هيلين: "ها هي السيدة باست أيضًا".

سـلّمت عليهما جاكي أيضًا. كانت خجولة مثل زوجها وشديدة الغباء إلى حدّ أنّها لم تتمكّن من فهم ما يحدث.

هكـذا تمكنّا في خلال بضعة أسطر من دخول ثلاثة عقول: عقل مارغـريت التي "تحاول السيطرة على صوتها"، عقل جاكي باست التي "لم تـتمكن فهـم ما يحدث"، وعقل الكاتب الذي يخبرنا بأنّ السيدة باست "شديدة الغباء". وبالطبع ليس هذا هو رأي جاكي بنفسها ولا رأي مارغـريت بجاكـي (فالمرأتان التقتا للتو). بل فورستر هو الذي يتحدّث هنا، وتلك ميزة وجهة النظر كلية الوجود.

ونظـرًا إلى هـذه المـرونة غير المحدودة، تبدو وجهة النظر كلية الوجـود هي الأسهل بالنسبة إلى الكاتب. وفي الحقيقة، إنّها الأصعب. وسنتناول هذا الموضوع مفصلاً في الفصل الخامس عشر.

وجهات النظر الجديدة

أخيرًا، ثمّة أربع وجهات نظر نادرة الاستعمال: ضمير المخاطب، ضمير المتكلم الجمع، ضمير الغائب الجمع والرسائليّ. من شأن تجربتها أن تكـون مثيرة للاهتمام ولكن تصعب كتابة رواية كاملة بها لأسباب عديدة.

يعني ضمير المخاطب أنّ البطل هو "أنت". وقد كتبت جاين ماك إيـنيرني، رواية كاملة بضمير المخاطب، *برايت لايتس بيغ سيتي*. تبدأ الرواية على النحو التالي:

أنـت لـست من نوع الرجال الذين يتواجدون في مكان كهذا في تلك الـساعة المبكـرة من النهار. ولكن ها أنت ذا، ولا يمكنك القول بأنّ الساحة غير مألوفة تمامًا، مع أنّ تفاصيلها ضبابية بعض الشيء. أنت في ملهى ليليّ تتحدث مع فتاة حليقة الرأس.

والمـــشكلة هـــنا بديهيّة. فكثير من القرّاء سيفكّرون على الفور: كـــلاّ، أنـــا لـــست في ملهى ليليّ أتحدث مع فتاة حليقة الرأس. إنّها الشخـــصيّة ولـــست أنا. ويعجز عدد كبير من القرّاء عن تجاوز هذه الفكـــرة. إذ يهـــدف استعمال ضمير المخاطب إلى إجبار القارئ على التمـــثّل بالشخصيّة (التي هي "أنت") ولكن، نظرًا إلى مقاومة الإنسان لتغـــيير هويـــته، غالبًا ما يؤدي ذلك إلى تأثير معاكس. استعمله على مسؤوليتك الخاصة.

أمّـــا ضـــمير المتكلم الجمع "نحن" وضمير الغائب الجمع "هم" أو "هـــن"، فاستعمالها محدود يقتصر على روايات الخيال العلمي. وتشير هـــذه الـــضمائر إلى عقـــول خلايا النحل أو المتواصلين بالتخاطر أو مستعمرات النمل، لا أكثر.

وتُعتـــبر وجهـــة النظر الرسائلية أكثر شيوعًا. وفي الواقع بدأت الـــرواية بـــوجهة نظر رسائلية، أيّ أنّ الرواية كانت تُكتب من خلال رســـائل متبادَلة بين مختلف الشخصيّات. أمّا الشكل الرسائلي المعاصر فأصـــبح يـــشتمل علـــى اليوميات، والمذكرات، والمقابلات المسجلة، والرســـائل الإلكتـــرونية، والمقتطفات من الكتب الخيالية، وغيرها من أشكال الاتصالات الخطية.

ومن الأمثلة على الروايات الرسائلية رواية أليس والكر، *ذا كولور بيربل*، التي تتألف بمعظمها من رسائل بين سيلي وشقيقتها نيتي، ولكنّها تبدأ برسائل يائسة من سيلي:

> ...، أنـــا أبلغ الرابعة عشرة من عمري. وأنا فتاة طيبة ولطالما كنت كذلك. هل لك أن تعطيني إشارة لتخبرني بما يحدث معي؟

بما أنّ الرسائل بتعريفها تفتقد إلى عنصر الفورية لأنّها كُتبت بعد وقـــوع الحـــدث، إلاّ أنّ رواية *ذا كولور بيربل* تشتمل على كثير من

الفــورية والدراما. ويرجع ذلك إلى أنّ سيلي تكتب مشاهد فعليّة في رســائلها، وإن كانــت مــنقولة من خلال عينيها، ولكن مع الحوار والحــركات والأحــداث. وكــي تتمكن من استعمال وجهة النظر الرسائلية عبر الرواية بأكملها، يتعيّن عليك القيام بالمثل.

أمّا مع القصّة القصيرة (لا سيما إن كانت موجزة جدًّا)، سيكون علينــا اســتنتاج المــشاهد من الرسائل أو المذكرات. وهذا الأسلوب مناسب تمامًا مع الهجاء.

استعمال وجهات النظر المركّبة: الرواية الهجينة

هــل يمكــن استعمال وجهات نظر مختلفة في عمل واحد؟ هذا ممكن، ولكن ينبغي عليك الحذر.

الأسهل هو المزج بين ضمير المتكلم أو الغائب والرسائلي. مثلاً، تحكــي روايــة تشارلز شيفيلد، *أفترماث*، نتائج تعرّض الأرض لأشعة كونــية هائلــة بــسبب نجم بعيد. إذ تتعطّل جميع أشكال الاتصالات الإلكترومغناطيسيّة، بما في ذلك الهاتف والمذياع والتلفزيون والحواسب الآلــية. وتــتعاقب فصول الرواية بين ضمير الغائب المتعدد، في إطار مــسرحي كامــل، وفصول من يوميات شخصيّة رئيسة. وتنجح في إعطائــنا صــورة عــن الكارثة وتفصيل آثارها على عقل واحد غير اعتيادي.

وقــد جمع كاتب الخيال العلمي فريدريك بول بين عدّة وجهات نظر في روايته *غايتواي*: ضمير المتكلم السردي، وملاحظات عن مدوّنة لجلــسات علاجيّة، وإعلانات مبوّبة، وإشعارات اجتماع، ومقتطفات من "وثائق تاريخيّة". وهي تعطي معًا صورة أوضح عن مجتمع المستقبل مما تفعل كلّ منها على حدة.

وجهة النظر غير البشرية

نرى معظم وجهات النظر غير البشرية في أدب الأطفال والخيال العلمي. ففي كـتب الأطفـال، تغلب بالطبع وجهات نظر الحيوانات، من الأرنب بيتر لدى بياتريكس بوتر، مرورًا بالجرذ والخلد لدى كينيث غراهام (*ذا ويند إن ذا ويلو*) وصـولاً إلى الكتب المعاصرة مثل *بارني وسيسيمي ستريت*. ولا شك في أنّ هـؤلاء الأبطال من الحيوانات تتحدّث وتتصرّف كالبشر. ويهدف ذلك جزئيًا إلـى تشجيع الطفل على التمثّل بالشخصيّة، ولكن ثمّة أيضًا سبب آخر ينطبق أيضًا على معظم المخلوقات الفضائية في روايات الخيال العلمي.

فلـو فكر الحيوان أو المخلوق الفضائي أو تصرّف أو تحدّث بطرائق مختلفة عـن البـشر، فلـن يتمكّن القرّاء من فهم ما يفعله هذا الحيوان (الشخصية). وسـيجد القـرّاء أيـضًا صـعوبة في دخول عقل تلك المخلوقات لاستعمالها كشخصيّات وجهة نظر. فكيف يمكنك التفكير مثل كائن غير بشريّ كي تبتكر شخصيّة على غراره؟

لذا، ما يفعله كتّاب قصص الأطفال والخيال العلمي هو ابتكار شخصيّات وجهة نظر بشريّة بمعظمها ولكنّها تملك بعض المزايا الإضافية غير البشريّة، كحاسة شـمّ أقوى أو نماذج قرابة غريبة. وينجح هذا الحلّ الوسطي جيّدًا طالما اقتنع القرّاء به (فكثير من الأشخاص يرفضون روايات الخيال العلمي لأنّ مخلوقاتها الفـضائيّة هـي إمّا غريبة جدًا أو غير غريبة بما يكفي). ونادرًا ما تستعمل روايات الراشدين وجهات نظر الحيوانات (مع أنّ إرنيست هيمينغواي انغمس في وجهة نظر أسد عبر فقرة طويلة في رواية "ذا شورت هابـي لايف أوف فرانسيس ماكومبر"). وحين يستعمل كتاب للراشدين وجهات نظر حيوانية يميل إلـى أن يكـون هجائـيًا ويهدف إلى السخرية من السلوك البشري، كما فعل جـورج أوروين في رواية *أنيمال فارم*. فإن اخترت القيام بذلك، احرص على أن يكون هجاؤك واضحًا بما يكفي ليُفهَم بأنّه تعليق موجّه إلى الراشدين وليس قصّة أطفال، وكن مستعدًا لأن يُساء فهمك أو تُرفض من قبل قرّاء عديدين.

أمّـا الخطأ الذي يرتكبه المبتدئون، فهو الجمع بين ضمير المتكلم وضمير الغائب. وهذا ما يؤدي إلى الفوضى:

> راقـبت جاين وهي تدخل الغرفة وتغلق الباب. بدت غاضبة وكانت يدها مطلية الأظافر مشدودة. أُغلق الباب بهدوء.

خلفــه تنهدت جاين بارتياح. ها قد أصبحت آمنة! كلّ ما عليها الآن هو محاولة نسيان أحداث هذا اليوم الرهيب.

بعــينّ من يُفترض بنا عيش هذه الرواية: "أنا" أم "جاين"؟ ويُعتبر هذا الانتقال بين وجهتي النظر فجائيًا حتّى ولو كانتا تنتميان إلى ضمير الغائب. أمّا الانتقال بين ضمير المتكلم وضمير الغائب، فيفشل حتمًا.

مع ذلك، تجدر الإشارة إلى أنّ شخصًا واحدًا على الأقل نجح في ذلك ببراعة، وهو ويليام فولكنر في رواية *ذا ساوند آند ذا فيوري*، التي جمــع فــيها بين ضمير المتكلم وقسم أخير يصوّر دلسي، وهي خادمة إحــدى العــائلات، مكتوب بضمير الغائب. غير أنّه يتعيّن عليك أن تكــون فولكنــر لتنجح في ذلك، مع أنّ ذلك يثبت مجددًا أنّ قواعد الكتابة ليست مطلقة إن قرّر كاتب مبدع مخالفتها.

اختر بالتالي وجهة نظر روايتك بعناية، فأنت ستبدأ باستعمالها في الــصفحة الأولى، وتــستمر معــك طيلة الرواية. والآن بعدما قمت باختيارك، فلنرَ كيف يمكنك استعمال كلّ من وجهات النظر على نحو ناجح.

مراجعة: مختلف وجهات النظر

إن وجهــة النظر هي عينا وذهن الشخصيّة التي نعيش القصّة من خلالهــا. وتتمــثّل الخيارات المعتادة في ضمير المتكلم، وضمير الغائب المحدود أو المتعدد، ووجهة النظر كلية الوجود. وثمّة وجهات نظر يندُر اســتعمالها هي ضمير المخاطب، والرسائلي، وضمير المتكلم أو الغائب الجمع.

من شأن البطل وشخصيّات وجهات النظر أن يكونا متشابهين أو لا لأنّ أيّ قــصّة يمكن أن تُروى من وجهة نظر أيٍّ من الشخصيّات. إذًا، تخيّل روايتك من وجهات نظر مختلفة قبل أن تعتمد إحداها. وقللّ

عـــدد شخصيّات وجهات النظر قدر الإمكان بحيث تتمكن في الوقت نفسه من سرد القصّة التي تريدها.

يمـــتاز ضمير المتكلم بالفوريّة واللغة الفردية والتسلسل الداخلي، ولكـــن مـــن ســـلبياته، قلّة المرونة والانغلاق وصعوبة التزام الكاتب بالموضوعيّة.

ويمـــتاز ضمير الغائب بمرونة أكبر وتسلسل خارجي وموضوعيّة، غير أنّه أقلّ فوريّة وفردية من ضمير المتكلم.

وتـــصعُب الكـــتابة بوجهة النظر كلية الوجود التي تتنقلّ بين أذهان شخصيّات عديدة حسب رغبتها وتتضمّن تعليقات مباشرة من الكاتب.

يمكن الجمع بين ضمير المتكلم أو الغائب ووجهة النظر الرسائلية، ولكن لا يمكن الجمع بين الضميرين.

التمرين 1

اختـــر قصّة تعرفها جيّدًا، لك أو لكاتب آخر. اذكر الشخصيّات الخمس أو السّت الرئيسة. حاول الآن أن تتخيّل الرواية من وجهة نظر شخـــصيّة غـــير شخصيّة وجهة النظر التي اختارها الكاتب. هل تبدو الرواية مختلفة جدًّا؟ هل تمّ التركيز أكثر على بعض المشاهد، وأقلّ على مشاهد أخرى؟ هل يبدو أنّ مغزى القصّة يتغيّر؟

التمرين 2

تناول أكثر رواية تفضّلها واختر شخصيّتك المفضّلة فيها. اكتب رسالة موجّهة منها إلى شخصيّة أخرى في الكتاب، يعود تاريخها إلى ما بعد انتهاء الرواية. كيف أصبحت حياة الشخصيّة الآن؟ ما هو شعورها حيال حياتها؟

التمرين 3

اختـــر عائلة مفككّة تعرفها جيّدًا، هي إمّا عائلتك أو عائلة أحد الأصـــدقاء. اكتب صفحة تقريبًا بضمير المتكلّم تتناول أفكار كلّ فرد مـــن أفراد العائلة ورأيه بمشاكل عائلته. حاول أن تكون عادلاً مع كلّ شـــخص حتّـــى وإن كنت لا توافقه الرأي. اقرأ الآن الصفحات التي كتبتها. هل تجد فيها قصّة؟ هل أنت مهتم بكتابتها؟

التمرين 4

اختـــر رواية مكتوبة بضمير الغائب، وأعد كتابة الفقرات الثلاث الأولى تقـــريبًا بضمير المتكلم. ما هي التغييرات التي أدخلتها؟ هل تجد النتـــيجة أفضل أم أسوأ؟ هل تجد مجالاً لتوسيعها عبر إضافة المزيد عن موقف الشخصيّة وأفكارها؟

التمرين 5

تخيّل شخصًا مختلفًا عنك قدر الإمكان: منفتحًا إن كنت خجولاً، هادئًا إن كنت انفعاليًا، مجرمًا إن كنت ملتزمًا بالقانون. اكتب صفحة بـــضمير المتكلم يتجادل فيها هذا الشخص مع موظف في محل البقالة. استعمل الحوار والأفكار والأفعال. هل من الأسهل أم الأصعب الكتابة بضمير المتكلم إن كانت الشخصيّة مختلفة عنك تمامًا؟

الفصل الثالث عشر

ضمير المتكلم؛
رأيت ذلك بأمّ عينيّ

من ناحية، يبدو ضمير المتكلم هو الأسلوب الأكثر طبيعية لرواية قصّة لأنّنا نستعمله دائمًا. فنبدأ قائلين: "كنت أسير في الشارع حين..." وتتبع القصّة. وقد يبدو بالتالي بأنّ الكتابة بضمير المتكلم لا تسبب مشاكل للكتّاب أو القرّاء، فكل ما عليك فعله هو إخبار القصّة.

ولكن الحقيقة ليست بهذه البساطة.

المشاكل الملازمة لضمير المتكلم

يعرف القرّاء بالطبع بأنّ شخصيّات ضمير المتكلم الخيالية ليست تلك التي تُخبر القصّة نفسها. فنحن لا نقرأ قصّة جاين آير بل قصّة شارلوت برونتي. ولكنّنا نريد أن نصدّق بأنّها جاين نفسها، وقدرة الكاتب على جعلنا نصدّق ذلك عبر أحداث القصّة بأكملها هو الذي يضمن نجاح رواية بضمير المتكلم. وتتمثّل المشكلة الأولى الملازمة لضمير المتكلم بأنّه ليس طبيعيًا، فصحيح أنّ الناس يُخبرون قصص الآخرين عن أنفسهم، ولكنّهم لا يفعلون ذلك عبر أربعمئة صفحة وينقلون الأحاديث بدقّة تامة مع مقاطع وصفيّة مفصّلة. فالقصص التي يُخبرها الناس في الحياة الواقعية هي تقريبًا على هذا النحو:

"كنت أسير في الشارع حين ظهرت تلك الشاحنة من حيث لا أدري وكادت تدهسني. يا رجل، لم أشعر بهذا الخوف في حياتي!".

فيسأل المستمع المتلهّف: "وماذا حدث بعد ذلك؟".

"آه، لا شيء".

من الواضح أنّ هذا المقطع لا يصلُح للرواية. فحين نقرأ رواية نريد ذلك السرد المفصّل والمحبوك بعناية على مدى أربعمئة صفحة مع توتر متصاعد، وإن كان بضمير المتكلم، لا مانع لدينا بالقبول بأنّ الناس لا يُخبرون القصص بهذه الطريقة ولكنّ هذا الشخص يفعل.

والسؤال الثاني هو لماذا يروي لنا الكاتب القصّة بهذه الطريقة. من الواضح بأنّ القصّة قد انتهت، لأنّنا نحمل الكتاب بأكمله بين أيدينا. والكاتب يعرف النهاية ولكنّه لا يُخبرنا بها، بل يصعّد الغموض ويدّعي بأنّه لا يعرف ما الذي سيحدث وهذا مصطنع جدًّا.

وبالطبع، كثير من القرّاء لا يأبهون بذلك. فماذا لو كان مصطنعًا؟ غير أنّ التكلّف يزعج قرّاء آخرين. ولهذا السبب يتجنّب كثير من الكتّاب استخدام ضمير المتكلم.

غير أنّه من الممكن تخفيف حدّة التكلّف عبر وسيلتين. أوّلاً، يمكن كتابة قصّة هيكلية مع مقدّمة تقرّ بوضوح بأنّ القصّة قد انتهت وأنّ الراوي يستعيدها. هكذا تبدأ رواية دافني دو موريه الرومانسية الكلاسيكية، *ريبيكا*، على الشكل التالي:

حلمت الليلة الماضية بأنّني ذهبت إلى ماندرلي ثانيةً. بدا لي أنني وقفت أمام البوابة الحديدية المؤدية إلى الطريق، ولكنّني لم أتمكن من الدخول لأنّ الطريق كان مقطوعًا أمامي.

يستمر هذا الفصل الأول بوصف المنزل المهجور الذي دمّره الحريق يتبعه وصف للحياة التي تعيشها الشخصيّات المشرّدة الآن. ولا تبدأ الرواية الفعليّة التي عرفنا نهايتها إلاّ في الفصل الثالث، بعد إخبارنا

بكلّ ذلك. ومن البديهي أن تخسر الكاتبة بعض الزخم من خلال هذا الأسلوب، ولكنّها تتجنّب بذلك التكلّف الذي يضفيه استعمال ضمير المتكلم والادعاء بأنّها لا تعرف ماذا سيحدث.

وكــذلك يفعــل مايكل فراين في رواية *سباير* التي ذكرناها في الفصل الثاني عشر. إليك هذا المقطع مجددًا:

> هــا قد حلّ الأسبوع الثالث من حزيران مجددًا: ها هي نسمة الحلاوة نفــسها المألــوفة على نحو مربك، والتي تنسّم كلّ عام في مثل هذا الــوقت. أشــعر بها في هواء المساء الدافئ وأنا أمشي عبر الحدائق المرتبة في الشارع الهادئ، وللحظة من الزمن أعود طفلاً وكلّ شيء أمامي؛ كلّ الوعد المخيف شبه المفهوم بالحياة.

هــنا أيــضًا تقرّ شخصيّة أكبر سنًّا بأنّ القصّة منتهية قبل أن تبدأ بــروايتها. ولكن على عكس رواية موريبه، لا تحتوي *سباير* على قصّة هيكلية. بل يستمر الكاتب عبر الرواية بأكملها في إدخال تعليقات من ذاتــه الراشــدة بين المشاهد المسرحية لطفولته. وبهذه الطريقة لا يجعل طــريقة السرد مقنعة فحسب، بل يكتسب أيضًا فائدة مزدوجة لوجهة نظر ضمير المتكلّم: فنحن نرى الأحداث كما بدت له طفلاً وراشدًا.

ولا شــك في أنّ فراين خسر شيئًا، فالكتابة هي عبارة عن عملية مقايــضة. لقد خسر عنصر الفورية الذي خسرته موريبه أيضًا. فهو لا يــستطيع مفاجأة نفسه (بما أنّه أخبرنا أنّه يعرف نهاية القصّة)، وبذلك يخــسر قدرته على مفاجأتنا نحن أيضًا، إن كان الراوي صادقًا حيال ما يعرفه.

فــإن كنت تكتب رواية أدبية، يتعيّن عليك أخذ هذه النقاط في الاعتــبار. وقــد ترغب أيضًا بالاستفادة من وجهة نظر ضمير المتكلّم المــزدوجة. أمّا إن كنت تكتب رواية تجاريّة، أنصحك بالتغاضي عن تكلّــف السرد بضمير المتكلّم والكتابة به بأيّ حال. فقرّاؤك معتادون

علـــى الـــتفكير في أنّ القصّة تحدث وهي تُروى (حتّى وإن كان يتعيّن على الراوي أن يعرف النهاية ليكتب القصّة) إلى حدّ أنّ أحدًا منهم لن يرفض متابعة الرواية.

الوصف والحركة بضمير المتكلّم

ومن النواحي الأكثر أهمية للسرد بضمير المتكلّم، هو أنّه لا يحدّد كيف تكتب وحسب، بل ماذا تكتب أيضًا.

مـــع ضـــمير المتكلّم، أنت موجود في رأس الشخصيّة وترى كلّ شـــيء كما تراه هي. وهذا يعني أنّ بعض أنواع الوصف لا تصلُح هنا لأنّ الناس لا يفكّرون بتلك الطريقة. ومثال على ذلك الوصف الذاتي، فـــلا أحـــد يفكّر: "يبلغ طولي ستة أقدام ووزني مئة وتسعين باوندًا، شعري بني قصير وعيناي بنيّتان، أرتدي معطفًا أزرق وبنطال جينـــز". إنّ هـــذا الوصف أشبه إلى تقرير شرطة، ومع أنّه يمكن استعماله على الأرجح في إجراءات بوليسيّة مع ضمير الغائب، إلاّ أنّه يبدو مزيفًا مع ضمير المتكلّم.

إذًا، كـــيف يمكن لهذا الرجل أن يصف شكله مع ضمير المتكلّم؟ إليك أحد الاحتمالات:

> ارتديت البنطال الجينز واشتممت قميصي: كانت رائحته كريهة بعض الشيء. ولكن عليّ أن أتدبّر أمري به، فهو الوحيد الذي يناسبني بعد أن اكتـــسبت بضعة باوندات. ربّما أصبحت أزن مئة وتسعين باوندًا، ولكنّنـــي لـــن أقـــف على الميزان للتحقّق من ذلك. على الأقلّ حلقت شـــعري الـــبارحة. تبًّا، لاحظت للتوّ بأنّ القميص بنّي وليز تكره أن أرتـــدي هـــذا اللّـــون. ســـتعترض قائلةً: "أنت بلون واحد. قميصك، شعرك، عيناك؛ كلّها بنّية اللّون". حسنًا، فليكن. ارتديت القميص.

بالطبع كانت شخصيّة أخرى لترى نفسها على نحو مختلف تمامًا. فكي يبدو الوصف الذاتي بضمير المتكلّم طبيعيًّا، ينبغي أن يرد في مرحلة

من القصّة تفكّر فيها الشخصيّة في مظهرها بشكل طبيعي، وأن يرد بجمل قد تفكّر فيها أيضًا. يمكنك مثلاً أن تجعلها تسرّح شعرها أمام المرآة وتلاحظ مظهرها، مع أنّ بعض الكتّاب يعتبرون ذلك غشًّا.

والوصف الذاتي ليس النقطة الوحيدة التي ينبغي الانتباه إليها مع ضمير المتكلّم، بل جميع النواحي الأخرى. إذ تبدو الحركة مختلفة إن كنت أنت من تقوم بها ولست تراقب شخصًا آخر يؤديها، ويشتمل ذلك على فعل المراقبة، فنحن نرى ونفعل أمورًا مقترنة بردود فعل، وردود الفعل تلك هي التي تميّز ضمير المتكلّم.

إليك مثلُ رجلٍ يُفرغ البقالة من سيّارته وهو مراقب من الخارج:

> حمل جيري اكيسَ من السيّارة وهو يصرّ أسنانه. وفي منتصف الطريق إلى المنزل، وقع منه اكيس. فانكسر البيض وانسكب الحليب على الرصيف، بينما تدحرجت حبّات العنب بين النباتات. فدخل جيري وصفق الباب وراءه.

ولكن لو كنت داخل رأس جيري، لأضفت على الأرجح بعض ردود فعله. ولبدا الحادث على الشكل التالي:

> وأنا أحمل الكيس من السيّارة شعرت به ينزلق من يدي. تبًّا! انكسر البيض وانسكب الحليب على الرصيف، بينما تدحرجت حبّات العنب بين نباتات ليندا... في بعض الأيام، لا جدوى حتّى من المحاولة. تركت كلّ شيء مكانه ودخلت المنزل.

أو على هذا الشكل:

> وأنا أحمل الأغراض من السيّارة، تمزّق اكيس الورقيّ الهش. فسقطَت البقالة على الرصيف وضاع اثنا اثنا عشر دولارًا سدًى. ويتعيّن عليّ الآن تنظيف الرصيف أيضًا. أغبياء.

أو على هذا الشكل:

> وأنا أحمل اكيس من السيّارة، سقط منّي. فشاهدت عاجزًا البيض والحليب وهما يلوّثان الرصيف والعنب يتدحرج في الوحل. ستقتلني ليندا.

تتــــضمن كلّ من هذه المقاطع ردود فعل على الحركة، نعرف من خلالهـــا الكـــثير عن الشخصيّة. فالصورة الأولى عن جيري هي صورة رجـــل انهزامـــي يلـــوم الجميع على سوء حظّه، بينما نراه في الصورة الأخــيرة رجلاً سلبيًا خائفًا من زوجته. أضف إلى أنّ تميّز ردود الفعل يـــضاعف إحساسنا بأنّنا داخل رأس جيري. ولست مضطرًا إلى القيام بـــذلك إن كنت تكتب بضمير المتكلّم، يمكنك استعمال مقطع ضمير الغائـــب وتحويله إلى فقرة بضمير المتكلّم بكلّ بساطة. ولكنك في هذه الحالة لا تستغلّ فوائد ضمير المتكلّم بكاملها.

الأفكار والمقاطع التفسيريّة مع ضمير المتكلّم

تـــشكلّ الأفكـــار مسألة مثيرة للاهتمام مع ضمير المتكلّم، لأنّ الكتاب بأكمله يتألّف من الأفكار إلى حدٍّ ما. فكلّ ما فيها يدور داخل رأس الـــراوي، كمـــا هو الحال مع هذا المقطع من رواية تشايم بوتوك الأكثر مبيعًا، *ذا تشوزن*:

> عشنا أنا وداني في السنوات الخمس عشرة الأولى من حياتنا على بُعد خمسة مبانٍ عن بعضنا ولم يعرف أحد منّا بوجود الآخر.
>
> كـــان مبنـــى داني يضمّ عددًا كبيرًا من أتباع والدها، وهم يهود حـــسيديّون روس يـــرتدون زيًّا داكن اللّون، وترجع عاداتهم إلى الأرض التـــي غادروهـــا. كانـــوا يشربون الشاي من السماوَر، يرتـــشفونه ببطء عبر مكعبات سكر يثبتونها بين أسنانهم. وكانوا يأكلـــون طعامًـــا من بلدهم الأمّ، ويتحدثون بصوت مرتفع، أحيانًا بالروســـيّة وأغلـــب الأحيان بالروسيّة اليديّة، كما كانوا يدينون بولاء ضارٍ لوالد داني.

هـــنا أيضًا تبدو الأفكار متكلّفة بوضوح. فما من أحد يفكّر بهذه الطـــريقة "وترجع عاداتهم إلى الأرض التي غادروها". واللّغة هنا ليست اللّغة الطبيعيّة التي تطرأ في رأس شخصٍ عادي.

ثمّة أربعة خيارات للتعامل مع المقاطع التفسيريّة بضمير المتكلّم. أوّلاً، يمكنك تجاهلها ببساطة كما يفعل بوتوك. فهذه هي الطريقة التي سيتبعها رويفن، راوي قصّته، ولك أن تقبل بهذا التكلّف أو لا. بالطبع، تحتوي رواية بوتوك على الكثير من العناصر الهامة: شخصيّات عظيمة، وإطار مشوّق، وأسئلة هامة عن الحياة والإيمان.

ثانيًا، يمكنك استغلال وجهة نظر ضمير المتكلّم عبر حصر التفسير بلغة وملاحظات طبيعيّة من قِبل الراوي. ولو اختار بوتوك هذا الأسلوب، لأتت جملته على النحو التالي: "يعيشون حياتهم كما كانوا يعيشونها في روسيا تمامًا". وبذلك يكتسب طبيعيّة ويخسر من عنصر البلاغة. الأمر يعود إليك.

ثالثًا، يمكنك الاستغناء عن معظم المقاطع التفسيريّة والاكتفاء بما يفكّر فيه الراوي حيال ما يحدث. وهذا ما برع فيه ريموند كارفر في قصصه القصيرة.

رابعًا، يمكنك استعمال وجهة نظر ضمير المتكلّم المزدوجة التي سبق ذكرها، بحيث يتذكّر الراوي الأكبر سنًّا قصّة منتهية. وبما أنّه من الطبيعي أكثر التفكير في الأحداث بعد وقوعها فسيبدو التفسير أكثر طبيعيةً في هذا الإطار.

وكيفما تعاملت مع التفسير، فسينبغي أن يشتمل ضمير المتكلّم على ناحية هامة من التفكير، ألا وهي الموقف. فالناس لا يكتفون بفعل الأشياء وقولها، بل يملكون أفكارًا عن الحياة من حولهم. وبما أنّنا داخل رأس الشخصيّة، يجب علينا أن نشاطرها تلك الأحاسيس. أهي سعيدة لتساقط المطر؟ هل تستمتع بتعليم ذلك الصّف؟ حين يلقي الرئيس خطابًا عبر شاشة التلفزيون، فما هو موقفها تجاهه؟

- لقد تحدّث الرئيس سميث، ذاك الدمية، لعشرين دقيقة متواصلة.

عبارات ينبغي تجنّبها مع ضمير المتكلّم

تُعتبر هذه العبارات، على شيوعها، غير ملائمة أو حتّى تافهة إن استُعملت مع ضمير المتكلّم:

- "علت الابتسامة وجهي". فالراوي بضمير المتكلّم لا يستطيع رؤية وجهه. كذلك، أين يمكن للابتسامة أن تكون سوى على الوجه؟ قلّ عوضًا عن ذلك: "ابتسمت".
- "بدا الخوف/الرعب/الفرح/وغيرها. على وجهي". الملاحظة نفسها.
- "فكرت بيني وبين نفسي". احذف "بيني وبين نفسي". إن لم تكن الشخصيّة قادرة على التخاطر، ما من احتمال آخر.
- "تركت أفكاري تتحول إلى..." مع ضمير المتكلّم، نحن الموجودون داخل أفكارك. أخبرنا في ماذا تفكر من دون أن تعلن لنا بأنّك تفكر.
- "تذكّرت ذكرى ميلاد ابني الأولى". إن تذكّرت الشخصيّة تلك اللحظة وحسب، فلا بأس بهذه الجملة. وإلاّ، فلا حاجة إليها. اكتفِ بإخبارنا بما حدث وسنرى بسهولة بأنّها ذكرى: "ذكرى ميلاد جيم الأولى، تركني زوجي".
- "علا الاحمرار وجهي" أو "تورّد وجهي". العبارة الأولى هي خرق مؤكد لقواعد شخصيّة وجهة النظر، إذ لا يمكن للمرء أن يرى كيف يتغيّر لون وجهه. أمّا الثانية فهي تشتمل على تغيّر في اللون ولكنّها مقبولة على الأرجح لأنّها تدلّ على دفء في الوجه، وهو أمر يمكن للراوي أن يشعر به.

- ألقى الرئيس سميث خطابًا مؤثرًا، ولكنّه لم يدم لأكثر من عشرين دقيقة.
- تحدّث الرئيس سميث طيلة الوقت الذي كنت أحمّم فيه سوزي وأطعمها العشاء وأقرأ لها قصّة قبل النوم.
- في الصورة الخلفيّة، تحدّث أحدهم عبر شاشة التلفزيون.

إنّ إعطاء إشارات خاطفة عن مواقف الراوي لا يجعل ضمير المتكلّم يبدو طبيعيًّا فحسب، بل هو فعّال أيضًا في وصف الشخصيّة.

ضمير المتكلّم والحوار

يُعتبر الحوار أكثر تكلّفًا مع ضمير المتكلّم. فما من أحد يتذكّر أو يفكّـــر أو يعيد نقل حوار امتدّ لعشر دقائق بالتفصيل. فنحن نفكّر في الحـــياة الواقعية كالتالي: "وقع شجار كبير بيني وبين زوجي وقال بأنّني لـــست صـــبورة. حسنًا، هو أيضًا ليس طويل البال!". ولكن لا يمكن استعمال هذه الطريقة مع الرواية. فالقرّاء يريدون أن يعرفوا بالضبط ما قالـــته الشخـــصيّات لبعضها مباشرةً. يريدون أن يشهدوا على ذلك الـــشجار الزوجـــي. إذًا، ما الذي ينبغي حذفه من القصّة؟ يمكن على الأرجـــح حـــذف مقاطع الوصف والتفسير والأحاديث الطويلة جدًّا. ولكنّ أحدًا لا يحذف الحوارات القصيرة المتبادلة.

إذًا، ضع الحوار بأكمله في روايتك المكتوبة بضمير المتكلّم، حتّى وإن بدا ذلك مصطنعًا.

الصوت: قلب ضمير المتكلّم

تحدثنا حتّى الآن عن محتوى ضمير المتكلّم. إلاّ أنّ الفائدة العُظمى لوجهة النظر هذه ليست بما تقوله بل بكيفيّة قوله. وبما أنّ قصّة ضمير المـــتكلّم تُحكـــى مباشرةً بكلمات الراوي، تتيح لنا وجهة النظر هذه "سماع" صوت الشخصيّة الطبيعي، أكثر من أيّ وجهة نظر أخرى. وما من طريقة أفضل للتعرّف بالشخصيّة من جعلنا نسمع أفكارها بكلماتها الخاصة بها.

تساهم الكلمات في الوصف من خلال أسلوبها وإيقاعها وتعقيدها ومـــوقفها. وينطـــبق ذلك على الأفعال والحوار، ولكن يمكن إعطاؤها تأثيرًا أكبر وإضفاء المزيد من الواقعية والعاطفة عبر الطريقة التي ترويها لنا الشخصيّات.

إن كانت شخصيّتك ساخرة، ينبغي أن تكون مفرداها ساخرة أيضًا. وإن كانت عاطفيّة، فعلى أسلوبها أن يكون عاطفيًّا. أمّا إن كانت ساذجة، فيجب أن تكون جملها قصيرة ومعرفتها محدودة. من الأمثلة على ذلك شخصيّة بينجي في رواية فولكنر، *ذا ساوند آند ذا فيوري*. في هذا المشهد يحرق بينجي يده:

> وضعت يدي في المكان الذي كانت تشتعل فيه النار.
>
> قال دلسي: "التقطه، التقطه مجددًا".
>
> ارتدّت يدي ووضعتها في فمي والتقطني دلسي. كنت أسمع تكّات الساعة بين صوتي. عاد دلسي وضرب لوستر على رأسه. كان صوتي يرتفع في كلّ مرّة.

هكذا يبدو العالم بالنسبة إلى بينجي: "صوته يرتفع" حين يصرخ، تكّات الساعة "بين" صوته. ولا يربط بين النار وألمه وصوته. تكشف الكلمات هنا أكثر عمّا يفكّر فيه؛ إنّها تكشف طريقة تفكيره.

وهذا ما يحدث على نحو أقلّ دراماتيكيّة مع كلّ رواية بضمير المتكلّم. راجع مقطع *ذا تشوزن* مجددًا. فقبل أن يقول رويفن أو يفعل أيّ شيء، نعلم أنّه شخص ذكي وحادّ الملاحظة من طريقة وصفه لليهود الحسيديّين. صوته واضح ومثقّف. ولو حصلنا على هذا الوصف عبر مقطع تفسيري بضمير الغائب، لما بدا الحسيديّون أقلّ حيويّة، على عكس رويفن.

فضمير المتكلّم مرن جدًّا مع الصوت. يمكنه أن يعكس المنطقة أو العرق أو الحقبة التاريخيّة، فضلاً عن الشخصيّة. ولكن لا تفرط في استعمال ذلك. بل لّمح إليها ببضع جمل، وبتغيير ترتيب الكلمات وبالأسلوب.

المسافة وضمير المتكلّم

تـــشير "المـــسافة" في الـــرواية إلى ما إذا كنّا نرى الشخصيّة من الـــداخل أو الخـــارج ومن أيّ بُعد. فمع ضمير المتكلّم، يُفترض بنا أن نكون داخل رأس الشخصيّة طيلة الوقت. من هنا فإنّ العبارات الشائعة مـــع الـــضمير الغائب لا تصلح مع ضمير المتكلّم لأنّها تعني بأنّنا نرى أفكـــار الشخـــصيّة مـــن الخارج، وبالتالي الشخصيّة أيضًا، وهذا غير صحيح.

علـــى سبيل المثال، فإنّ جملة "أتساءل ما إذا كانت جاين ستتصل الـــيوم"، تضع بعض المسافة بين القارئ والراوي، فنحن ننظر إليه وهو يتـــساءل. ولو كنّا على مسافة أقرب في رأسه لأتت الجملة على هذا النحو:

- هل ستتصل جاين اليوم؟
- ربّما تتصل جاين اليوم.
- لن تتصل جاين اليوم. فهي لا تتصل أبدًا حين أحتاج إليها.
- أربك الأمل معدتي وأنا أتناول فطوري: ربّما تتصل جاين اليوم.
- يا الله، كنت أشعر بالحزن وأنا آمل أن تتصل تلك الحقيرة جاين.
- تكررت اللازمة في رأسي مرارًا: جاين، اتصلي، أرجوك.

لا تـــزيل هـــذه الجمل المسافة التي تضعها عبارة "تساءلت" بل تـــستغل أيضًا قوّة ضمير المتكلّم: الصوت الذي يصف. وينطبق الأمر نفـــسه علـــى عـــبارات مشابهة تضع مسافة أقل بيننا وبين الشخصيّة: "ذكّـــرت نفسي"، "شككت" و"خشيت". أرِنا محتوى ما تتذكّره أو تشك فيه أو تخشاه بكلمات وجمل تفكّر فيها شخصيّة ضمير المتكلّم.

وبالطـــبع، ثمّة أوقات تحتاج فيها إلى وضع تلك المسافة، لا سيّما حـــين تكـــون شخصيّة ضمير المتكلّم غير ودودة أو منغلقة وتريد أن

تعكس ذلك في أسلوبها. هنا أيضًا، تشكّل تلك المرونة قوّة ضمير المتكلّم.

هل يمكن الوثوق بضمير المتكلّم؟

من المسائل المثيرة للاهتمام مع ضمير المتكلّم هي الراوي غير الموثوق به. فنحن نعتبر ما يقوله الراوي صحيحًا عادةً. فلو قال بأنّ الجدار أخضر، نفترض بأنّه أخضر اللّون. ولو قال بأنّ جيم رجل لطيف، نفترض بأنّ جيم لطيف فعلاً. غير أنّه يمكنك أيضًا استعمال راوٍ غير موثوق به.

مع هذه التقنيّة، نبدأ بالافتراض بأنّ الراوي يقول الحقيقة. ومع تطوّر القصّة، نبدأ تدريجيًّا برؤية حقيقة مختلفة، إمّا لأنّ الراوي مخدوع أو لأنّه خدّاع. ويقلب هذا الاكتشاف القصّة بأكملها رأسًا على عقب، ويلقي الضوء على الحقيقة مع محاولة القرّاء استيعابها.

ومن الأمثلة الشهيرة على ذلك الحلاّق في رواية رينغ لاردنر الكلاسيكيّة "هيركات". إذ يتحدّث الراوي الثرثار، وهو حلاّق، بلا توقّف مع رجل غريب يقصّ شعره. فيصف له البلدة وشخصيّاتها الرئيسة، ويروي له حادثة إطلاق نار أدّت إلى وفاة جيم كيندال، وهو من سكان البلدة المحبوبين. ولكن في أثناء رواية الحلاّق البريئة للأحداث، يتبيّن لنا بأنّ جيم كان في الواقع رجلاً شريرًا وأنّ الحادث كان جريمة قتل. ومع أنّ الحلاّق لا يُدرك ذلك أبدًا، إلاّ أنّ القارئ يفعل، وتتضارب شدّة جهل الحلاّق مع ردّ فعل القارئ إزاء هذا الاكتشاف.

فإن قررت استعمال راوٍ ليس جديرًا بالثقة، يتعيّن عليك أن تُظهر ذلك للقرّاء لاحقًا في القصّة، وإلاّ فلن تنجح. ويعني ذلك تضمين

حكايـــة الـــراوي مـــا يكفي من التناقضات أو المبالغات أو المعلومات المغلوطة كي يتوفّر لنا أساس لرفض مصداقيّته.

ضمير المتكلّم المتعدد

يعـــني ضمير المتكلّم، بتعريفه، راويًا واحدًا (وهو شخصيّة وجهة النظر: "أنا"). بيد أنّ الكاتب يقرّر أحيانًا استعمال ضمير متكلّم متعدّد بحيث يتناوب على أقسام أو فصول الرواية راويان أو أكثر، وكلّ منهما يحكي القصّة بالضمير "أنا". ومن الأمثلة على ذلك رواية أورسولا كيه. لوغـــوين الـــرائعة *ذا ليفت هاند أوف داركنيس*. إذ تتناوب الفصول لتـــروى بضمير المتكلّم من قبَل شخصيّتين تنتميان إلى ثقافتين مختلفتين اختلافًا جذريًّا، فتعطينا فرصة للنظر عن كثب إلى هذين الفكرين على نحـــو أكثر فاعلية مما لو كان أحدهما هو الراوي الوحيد. وينطبق الأمر نفسه على ثلاثة أرباع القسم الأول من رواية فولكنر، *ذا ساوند آند ذا فيوري*، المحكيّة بضمير المتكلّم المتعدد.

بالمقابل، فإنّ القفز من "داخل رأس" إلى آخر، لا سيما على نحو متكـــرر، يجزّئ مقدرة القارئ على التمثّل إلى حدٍّ قد يقوّض الرواية. كالعـــادة ينبغي عليك أن تقيّم المكاسب والخسائر قبل أن تختار وجهة النظـــر الـــنادرة هذه. ويبدو بأنّها تنجح عند وجود تناقض كبير بين الشخصيّات، فيرغب الكاتب بالتشديد على تلك الفجوة الكبيرة.

الكاتب وضمير المتكلّم

يكون الكاتب غير مرئي عند الكتابة بضمير المتكلّم. إذ يكون قد اتّحد تمامًا مع الراوي و لم يعد ثمّة مجال ليعطينا معلومات أو تفسيرات لا يعرفها الراوي. ويعني ذلك أنّ على الكاتب أن يتحوّل إلى الشخصيّة،

علـــى نحو يفوق أيّ وجهة نظر أخرى. فلا يجعل تلك الشخصيّة تقول أو تفكّـــر أو تشعر بأكثر مما هو طبيعي لمجرد خدمة أهداف الحبكة أو الموضـــوع. فلو كانت شخصيّة ضمير المتكلّم تفتقر إلى الذكاء أو ربّما الفرصة لمعرفة أنّ العمّ بيل هو سارق، فستقضي على قصّتك لو أجبرت الـــراوي على إدراك ذلك. ويمكنك في أفضل الأحوال جعل شخصيّة أخرى تخبرها بذلك، وأن تصدّق أو لا.

وهذا التحديد لاستعمال ضمير المتكلّم يشكّل مصدر قوّته أيضًا. صـــحيح أنّك غير مرئيّ ككاتب، ولكنك موجود مع ذلك. فأنت من تُحدّد ما يراه الراوي، وإلى من يتكلّم، وما هي المشاكل التي يواجهها. ولو اخترت راويًا محدود الذكاء، مثل بينجي في رواية *ذا ساوند آند ذا فـــيوري* أو الحـــلاّق في "هيركـــات"، فإنّـــك تكـــسب وسيلة قويّة لاستكشاف قلّة ذكاء العقل البشري بطريقة تجبر القارئ على رؤيتها. ويُعتبر ضمير المتكلّم مناسبًا جدًّا لهذا النوع من الروايات.

كما أنّه ينجح حين تكون الشخصيّة أكبر سنًّا وأكثر حكمة ولها خـــبرة في الحـــياة. فحين تروي شخصيّة أوسع تجربة قصّتها مباشرةً، يمكنها أن تفسّر الأحداث على نحو لا يقلّ ذكاءً عن ذكاء الكاتب.

ولـــو اقترن كلّ ذلك بصوت الشخصيّة ببراعة، فسيكون ضمير المتكلّم غنيًا بالفعل.

مراجعة: السرد بضمير المتكلّم

يُعتـــبر ضمير المتكلّم وجهة نظر مصطنعة لأنّ أحدًا لا يعيد رواية قصص طويلة، منتهية أو مكتوبة بجمل فصيحة مع الحوار الكامل وكأنّ الـــراوي لا يعـــرف ماذا سيحدث لاحقًا. ولكن يمكنك أن تتجاهل تكلّـــف ضمير المتكلّم، أو تستخدم راويًا مزدوج السّن، شاب ومتقدّم

في العمـر، لـرواية الأحـداث، أو تحدّ من المقاطع التفسيريّة أو حتّى تحذفها.

ينبغي كتابة الوصف والتفسير بضمير المتكلّم كما ترى الشخصيّة المعلومات، وليس الكاتب. وهذه القاعدة إيجابية في الواقع لأنّها تساعد على الوصف.

اكـتب الحـوار بأكملـه مع ضمير المتكلّم، حتّى وإن كان من الصعب عادةً تذكّر مشاهد الحوار حرفيًّا.

تكمن قوّة ضمير المتكلّم في صوت الراوي. بالتالي اجعل الراوي يبرز شخصيّته ليس في ما يقوله فحسب، بل في كيفيّة قوله أيضًا. ولو ابتكرت صوتًا يستعمل أيّ شكل من أشكال اللّغة العاميّة أو المناطقيّة، اسـتعمل كلماته وجمله باقتصاد. فكثرتها مملّة وتقلّل من قيمة العمل. واسـتعمل العـبارات التي تضع مسافة بين القارئ والراوي مع ضمير المتكلّم حين تكون المسافة هي ما تهدف إليه.

مـن شـأن الراوي غير الموثوق به مع ضمير المتكلّم أن يُضاعف الدراما حين يكتشف القرّاء الفجوة بين ما يقوله الراوي وما تشير إليه أحداث الرواية.

ويُعتـبر ضمير المتكلّم المتعدد نادرًا نظرًا إلى صعوبة العمل به، إلاّ أنّه ينجح إن كان الراوون متفاوتين كثيرًا بالآراء أو اللّغة.

التمرين 1

بعـد بـضعة أيام من حضورك حدثًا معيّنًا مع ثلاثة أشخاص آخـرين على الأقلّ – عشاء عائلي، اجتماع تنظيمي، نـزهة، أيّ شيء آخر – اسأل كلّ شخصٍ على حدة عن خمسة أمور يتذكرها عن ذلك الحدث. اكتب لائحة لكل منهم قارن بينها بعد ذلك. هل

يتذكّـــرون أشياء مختلفة؟ هل رواياتهم للحدث بضمير المتكلّم مختلفة اختلافًا كبيرًا؟

التمرين 2

اختر ثلاث شخصيّات من السيَر الموجزة وارو حدثًا بسيطًا، مثل تناول الإفطار، بضمير المتكلّم تقوم به كلّ منها. اكتب كلّ منها على شكل مشهد قصير يولي اهتمامًا خاصًا لما لاحظته كلّ شخصيّة في أثناء الإفطار. هل ثمّة اختلافات في المشاهد الثلاثة؟ في حال عدم وجودها، أنت بحاجة إلى إعادة التفكير في شخصياتك لجعل كلّ منها متميّزًا عن الآخر.

التمرين 3

اختـــر خطابًـــا مـــشهورًا في الأدب: مشهد مناجاة في مسرحيّة هاملـــت "أكون أو لا أكون"، أو خطاب سكارلت أوهارا "لن أجوع ثانيةً" (رواية ذهب *مع الريح* لمارغريت ميتشال)، أو خطاب فريدريك هنـــري "الحـــياة تهـــزم الجميع" (رواية *أيه فارويل تو آرمز* لإرنيست هيمينغواي). أعد كتابة المشهد استنادًا إلى شخص مختلف تمامًا، حقيقي أو خـــيالي، وعـــدّل الصوت من دون أن تغيّر الرسالة الأساسيّة. على سبيل المثال، كيف يمكن لخطاب سكارلت أن يبدو من قِبَل عازف؟ أو بطل لجون واين؟ أو من قبَل شخصيّة فولكنر، بينجي؟

التمرين 4

أعـــد كـــتابة كـــلّ من الجمل التالية بحيث تقلّص المسافة بين الراوي والكاتب:

- كنت أخشى الذكرى تلك السنة.
- أكره الطريقة التي يتحدّث بها رئيسي إليّ.
- تمنيت أن يتساقط الثلج في ذكرى ميلادي.

هل النتيجة أكثر حيويّة؟

التمرين 5

اكتب جدالاً قصيرًا بين شخصيّتين يقتصر على الحوار. قم بعد ذلك بإضافة أفكار ضمير المتكلّم إلى إحدى الشخصيّتين بين سطور الحوار، ثمّ أفعل الأمر نفسه مع الشخصيّة الأخرى. أيّ نسخة هي الأقوى؟ لماذا؟

التمرين 6

تناول بضع فقرات نثريّة بضمير الغائب، كتبتها أنت أو كاتب آخر، وحوّلها إلى ضمير المتكلّم. لا تكتفِ بتغيير الضمائر، بل أضف مواقف وتعليقات من قبَل الراوي. ستكتشف أنّك لا تستطيع القيام بذلك إن كنت لا تملك فكرة واضحة عن تلك الشخصيّة.

الفصل الرابع عشر

ضمير الغائب

ضمير الغائب هي وجهة النظر التي بدأنا بها حياتنا كقرّاء كما في: "كـــان يـــا ما كان في قديم الزمان، أميرة جميلة تعيش...". إذ تُكتب قصص الأطفال عادةً بضمير الغائب لأنّه من الطبيعي للطفل أن يتخيّل الأميرة عوضًا عن أن يصبح هي (لا سيما بالنسبة إلى الصبيان). فضمير المـــتكلّم الـــذي يستعمل "أنا"، يتطلّب تمثلاً أكبر من قبَل القارئ مع الحفـــاظ في الـــوقت نفسه على هوية منفصلة، وهو أمر من شأنه أن يسبب الإرباك للأطفال الذين ما زالوا في طور اكتشاف حسّهم بالأنا. لهـــذا السبب كُتبت قصص الأرنب بيتر وسندريلا وستيوارت الصغير وحتّى هاري بوتر بضمير الغائب.

ويُعتبر ضمير الغائب طبيعيًّا أيضًا مع أدب الكبار. فهو لغة حكاية القـــصص عن الأشخاص الآخرين، سواء أكانوا جيرانًا أم شخصيّات خيالـــيّة كآنّا كارينينا أو الكونت فرونسكي. كما أنّ معظم الروايات الـــتجاريّة تُكتب بضمير الغائب. ولا يعني ذلك بأنّ ضمير الغائب بحدّ ذاته بسيط أو محدود. بل على العكس، فإنّه يأتي بأشكال عديدة. ومن شـــأن اختـــيار الشكل الصحيح أن يكون له تأثير إيجابـــي عظيم في الرواية، بينما يحدّ الشكل غير المناسب منه من إمكانيّاتها.

ويكـــون ضـــمير الغائـــب إمّا محدودًا، بحيث نرى القصّة بعينيّ شخصيّة واحدة، أو متعددًا، بحيث نراها بعينيّ شخصيّتين أو أكثر. ومن

العـوامل الهامـة الأخرى التي تميّز مختلف نكهات ضمير الغائب هي المسافة. إذ يمكن كتابة القصّة بضمير الغائب القريب أو المتوسط البُعد أو البعيد، ولكلّ منها إيجابيّاته وسلبيّاته.

ضمير الغائب القريب: إنّه كتاب مفتوح بالنسبة إليّ

لا يقلّ ضمير الغائب القريب قُربًا من رأس الشخصيّة عن ضمير المتكلّم. فكما هو الحال مع ضمير المتكلّم، يعرف القارئ كلّ ما تفكّر فـيه الشخصيّة، ويشعر بما تشعر به مباشرةً. فحين تحوّل ضمير المتكلّم إلى ضمير الغائب عبر تغيير الضمائر، فإنّ ضمير الغائب القريب هو ما تحـصل عليه. من هنا فإنّه يملك إيجابيّات ضمير المتكلّم نفسها: عنصر الفوريّة، والتمثّل بالشخصيّة، وفرصة استعمال أسلوب الشخصيّة.

إلـيك شخـصيّة بول دي. من رواية طوني موريسون التاريخيّة الحائزة على جائزة بوليتزر، *بيلوفد*:

> كانـت الفتاة بيلوفد، مشرّدة ومن دون أهل، مع أنّه لم يستطع معرفة السبب بالضبط، على الرغم من جميع الأشخاص الملوّنين الذين التقى بهم في السنوات العشرين الماضية. فخلال الحرب أو قبلها أو بعدها، التقـى بأشخاص سود مذهولين إلى حدّ أنّه كان يتعجّب إذا تذكّروا أو قالوا شيئًا. فمثله، اختبأوا في الكهوف وحاربوا طيور البوم للحصول علـى الطعام، ومثله سرقوا الطعام من الحيوانات، ومثله ناموا تحت الأشـجار نهـارًا ومشوا ليلاً، ومثله دفنوا أنفسهم في الوحل وقفزوا إلـى الآبـار تجنّـبًا لرجال الأمن والمغيرين والحرّاس والمحاربين والحشود.

مع أنّ بول هو شخصيّة وجهة نظر بضمير الغائب، إلاّ أنّ بعض جملـه لا تخـتلف عمّا لو كان يتحدّث أو يخبر قصّته بضمير المتكلّم. أضـف إلى أنّ السرد يتمّ من داخل رأسه، ويحكي ذكريات عن هروبه وأفكاره حيال الفتاة بيلوفد.

في الوقت نفسه، لا يُعتبر ضمير الغائب القريب منغلقًا بقدر ضمير المتكلّم، فمن الأسهل إبعاد السرد عن الشخصيّة وتضمينه مقاطع تفسيريّة عنها، كما هو الحال مع بداية رواية *بيلوفد* التي تصف منزلاً:

> كان المنزل رقم 124 بغيضًا، يمتلئ بحقد طفل. وكانت النساء في المنزل يعرفن ذلك، وكذلك الأولاد. فمع مرور السنوات ضاعف كلّ منهم الغلّ على طريقته، ولكن بحلول عام 1873 كانت سيث وابنتها دانفر الضحيتَين الوحيدتين.

من الواضح أنّ هذا المقطع لا يستعمل وجهة النظر القريبة لبول دي. أو سيث أو دانفر أو أيّ شخصيّة وجهة نظر في الكتاب، بل يأتي التفسير من الكاتب. ويبدو هذا الأسلوب أكثر طبيعيّة مع ضمير الغائب، حتّى ضمير الغائب القريب، مما هو مع ضمير المتكلّم، ويُعطي ضمير الغائب القريب مرونة أكبر لتضمين معلومات يريدها الكاتب من دون أن تفكّر فيها الشخصيّات بالضرورة.

أضف إلى ذلك أنّك تملك حرية استعمال أكثر من شخصيّة وجهة نظر واحدة، وكتابة مشاهد لا تضمّ الراوي بضمير المتكلّم.

إذًا، لماذا لا يُعتبر ضمير الغائب خيار جميع الكتّاب؟ في الواقع هو كذلك بالنسبة إلى الروايات التجاريّة. فقد تجد مثلاً عشر روايات من الروايات الأكثر مبيعًا، تِسع منها تُروَى بضمير الغائب. وهو الضمير المستعمل في جميع الروايات الرومانسيّة تقريبًا، والتي تحتلّ المرتبة الأولى في مبيعات الروايات.

فإن اخترت استعمال ضمير الغائب القريب، فسينبغي عليك أن تأخذ ثلاث نقاط في الاعتبار. أوّلاً، مرونته غير محدودة من حيث المسافة. ولكن لو تنقلّت تكرارًا من داخل رأس الشخصيّة إلى مشهد أبعد لمشاهدة الحركة، لتعود إلى رأس الشخصيّة وتخرج منه، فسيُصاب

القـــارئ بالـــصداع وستخـــسر روايتك سلاستها. عوضًا عن ذلك، يُستحـــسن بدء الفصول بالسرد بعيد المسافة الذي ترغب بتضمينه، ثمّ تقتـــرب لتدخل في رأس الشخصيّة وتبقى هناك. وهذا الأسلوب يشبه حركة الكاميرا في الأفلام وهي تنـــزلق من لقطة شاملة بعيدة إلى لقطة قريبة. وتُعتبر بداية رواية *بيلوفد* المذكورة أعلاه مثالاً على ذلك.

فـــإن كنت ترغب بإدخال آراء خارجيّة عن الشخصيّة، كوصف شـــكلها، فإنّ هذا العرض بعيد المسافة هو أنسب مكان لذلك. وما إن تقترب أكثر حتّى تنطبق عليك قواعد ضمير المتكلّم نفسها. وأيّ محاولة لجعـــل الشخصية تفكر في مظهرها الخارجيّ بالتفصيل ستبدو متكلّفة على الأرجح، في ما عدا مناسبات معيّنة، كابتياع الملابس مثلاً.

ومـــن الأمـــور الهامة الأخرى مع ضمير الغائب القريب، هو أنّه لـــيكون قريبًا، يتعيّن إعطاؤنا أفكار الشخصيّة كما تطرأ له، بأسلوبه، ومن دون عبارات تزيد المسافة مثل *فكّر* أو *تساءل*:

> وقـــع نظر سام على سو عبر الغرفة. كان يعرف أنّه ليس بارعًا مع الفتـــيات. فكّـــر في سو: كم هي جميلة ولطيفة. وتمنّى لو أنّه يملك الجرأة لدعوتها للخروج معه.

> وقـــع نظـــر سام على سو عبر الغرفة. يا الله كم هي جميلة، ولطيفة أيـــضًا. كيف لم يتمكّن حتّى الآن من دعوتها للخروج معًا؟ لماذا هو ضعيف الشخصيّة دومًا مع الفتيات؟ كم هو أخرق.

يـــنقل هذان المقطعان المعلومات نفسها. ولكنّنا في المقطع الأول خـــارج رأس ســـام، نراه وهو "يعرف" بأنّه ليس بارعًا مع الفتيات، ونـــراقبه "يفكّر" في سو و"يتمنّى" لو أنّه يملك الجرأة لدعوتها للخروج معه. أمّا في المقطع الثاني، فيتمّ إخبارنا بما يفكّر فيه سام مباشرةً، فنشعر بأنّنا قريبون من أفكاره الفعليّة التي تُنقل إلينا بكلماته. وهذا هو جوهر

ضـــمير الغائـــب القريب الذي ينقل أكبر قدر من العاطفة ويُتيح أيضًا للقارئ مجالاً واسعًا للتمثّل بالشخصيّة. فهو يُعطي ضمير الغائب الحريّة نفـــسها للتـــنقّل عبر الأفكار والذكريات والعواطف، كما مع ضمير المتكلّم.

أخـــيرًا، يـــشتمل ضمير الغائب القريب على مشكلة التمييز بين أفكـــار الشخصيّة وتفسير الكاتب. ويحدث ذلك لأنّ شخصيّة وجهة النظـــر قـــريبة جدًّا إلى حدّ يجعلنا نفترض أنّ معظم الأفكار تصدر عن رأس الشخصيّة. وفي حال العكس، عليك أن توضّح ذلك. على سبيل المثال:

> حمـــل برانت البندقيّة – يا الله كم هي ثقيلة – من المنزل إلى مخزن الحبوب، وثبّتها على المِنصب (المِرجل) ووجّهها نحو باب المخزن. جهّـــز سلك الفخ بحيث ينطلق الرصاص حين يفتح أحدهم الباب. هذا سيلقّن هؤلاء الدخيلين القذرين درسًا! كانت البندقيّة لوالده، وقد قتلت مرّة منذ زمن بعيد شقيقه الأكبر في حادث صيد في الغابة.

هل برانت هو من يفكّر في تاريخ البندقيّة أم أنّها معلومات معطاة من الكاتب؟ هل يعرف برانت أنّ هذه البندقيّة هي التي قتلت أخاه؟ لا نعـــرف. فإن كان هذا العرض التفسيريّ صادرًا عن الكاتب ويحتوي علـــى معلومات يجهلها برانت، يجب أن يكون في فقرة مختلفة. أمّا إن كانت هذه أفكار برانت، يتعيّن عليك توضيح ذلك من خلال كلمات تتضمّن ردّ فعل برانت وأحاسيسه:

> غالـــبًا ما كان يرى البندقيّة بين يدي أبيه الذي لم يعد يحملها منذ وفاة بـــين. لا تفكّـــر فـــي بين، ولا في صوت الرصاص في تلك الغابة المظلمة، أو في الصوت الذي صدر عن بين... لا تفكّر في ذلك.

اســـتعمل ضمير الغائب القريب إن كنت تريد التركيز بقوّة على داخـــل رأس ضـــمير المـــتكلّم بالإضافة إلى الاستعمال الحرّ لأسلوب

الشخـــصيّة الطبيعـــيّ، ولكن مع مجال للتنفس يفوق ذاك الذي يتيحه ضمير المتكلّم.

ضمير الغائب البعيد: رأيتها في غرفة مكتظّة

يأتي ضمير الغائب البعيد في الطرف المقابل. وبما أنّ الكاتب يرى الشخـــصيّة من الخارج، فإنّ ضمير الغائب البعيد هو وجهة نظر أكثر رسميّة وأقلّ حميميّة.

يمكن اعتبار ضمير الغائب البعيد كتسليط الكاميرا على البطل عبر الغـــرفة. ثمّ تبـــتعد الكاميرا لتشمل الإطار وأشخاصًا آخرين مع البطل نفـــسه. والمـــشهد ليس أوسع وحسب، بل هو مختلف عمّا لو كانت الكـــاميرا موجودة داخل رأس البطل، كما هو الحال مع ضمير الغائب القريب.

إليك بداية رواية آنيتا بروكنر، لايتكومرز:

> أضـــاف هارتمـــان، الشهواني، ملعقة من السكّر الأسمر إلى فنجان القهوة، ثمّ وضع مكعبًا من الشوكولاته المرّة على لسانه، وبينما كانت تذوب أشعل سيجارته الأولى. أمتعه مزيج الطعمات والنكهات إلى حدٍّ بعـــيد، وكـــذلك الزخـــرفة التـــي شكّلها الدخان فوق غطاء الطاولة الأبيض، وغصن القرنفل الأصفر في الإناء الفضّي، وطلاء الأظافر علـــى أصابع يده التي كان خاتم الزفاف واسعًا جدًّا إلى حدّ أنه كان سيـــسقط أرضًا، من دون تلك التجاعيد العميقة التي تظهر على وجه الـــرجل الـــذي ازداد وزنـــا أو سنًّا، فهو رجل يمكنه الافتراض بأنّ زواجه علاقة من الماضي.

نحـــن نرى هارتمان من الخارج بوضوح. نرى حركاته مع السكر والـــشوكولاته والسيجارة. ويُقال لنا بأنّ النتائج أمتعته عوضًا عن أن تُظهر لنا الكاتبة متعته وهو يشعر بها. وتبتعد الجملة الأخيرة الطويلة عن هارتمان تمامًا لتذكر أمورًا ليست فيه (رجل لديه تجاعيد على خنصره)

و"افتراضات" ربّما كان هارتمان يملكها أو لا. وضمير الغائب هذا بعيد جدًّا، وكأنّه كاميرا تجسس تراقب رجلاً من دون أيّ اتصال مباشر به. في الواقع، فإنّ هذه المراقبة الهادئة هي تقنيّة بروكنر المعتادة.

وهـــي تنجح فيها لأنّها لا تريدنا أن نتمثّل بهارتمان، بل تريدنا أن نراقبه ونخرج باستنتاجاتنا الخاصة حول سلوكه. وضمير الغائب البعيد فعّال تمامًا مع هذا النوع من الروايات.

ومن شأنه أن ينجح معك:

- إن كانـــت الشخـــصيّة التي تكتب عنها غير ودودة، أو شديدة التعقيد، أو مختلفة جدًّا عن معظم الناس إلى درجة أنّك تحتاج إلى شرح أكبر لجعلها واضحة وحيويّة.
- إن كنت تفضّل أسلوبًا رسميًّا عوضًا عن الكتابة بأسلوب الأفكار غير الرسميّة والفوضويّة التي تدور في عقل الشخصيّات.
- إن كنت ترغب بمساحة من الحريّة لوصف الشخصيّات والمشاهد من الخارج، من دون أن تمرّ الملاحظات عبر أعين الشخصيّات.
- إن كـــان أســـلوبك مـــشوّقًا بما يكفي للتعويض عن البعد عن الشخـــصيّات. ففـــي النهاية من الممتع إدخال القارئ في الحركة عوضًـــا عن جعله يراقبها من الخارج. لذا نحن نحتاج إلى تعويض عن ذلك.

ضمير الغائب المتوسط البُعد: المعنى الذهبي

تجـــدر الإشـــارة إلى أنّ وجهـــات نظـــر ضمير الغائب القريب والمتوســـط والبعيد ليست منفصلة تمامًا. إنّها في الواقع متمّمة لبعضها، مثل الكاميرا التي تتحرّك تدريجيًّا بعيدًا عن موضوع الفيلم والتي لا تملك نقطة "بعيدة" بالمطلق. فالتعبير هنا نسبـــي ومرِن.

ويقــع ضــمير الغائب متوسط البُعد في منطقة وسطيّة. إنّه أكثر وجهــات النظــر مــرونة. ففــي الجزء الأكبر من الرواية، أنت ترى الأحداث على بُعد بضع أقدام، ولكنّك تملك الحريّة للاقتراب ودخول رأس الشخصيّة، أو الابتعاد ورؤيتها والنظر إليها من الخارج. وبالطبع، لا يمكن لهذا الاقتراب وهذا الابتعاد أن يكونا مستمرَّين، ولكن بالتأكيد من الأسهل نسبيًّا القيام بهما عن مسافة متوسطة.

ويــستغلّ مــارتن نابارستيك إيجابيّات ضمير الغائب المتوسط في روايته "سبينينغ". وإليك بدايتها:

> أتــت جينــي عــن يمين ميكي ودسّت مغلفًا في يده قائلة: "ها هو". تحــدّثت بفــتور مــشوب بالــواجب. كان يرى بأنّها لم تشأ إعطاءه المغلّــف، بــل اضــطرت إلى ذلك. لم يفتحه لأنّ دوم، الجالس إلى يــساره، وتريبي، الجالس إلى يمينه، كانا يتحدّثان مع بعضهما، وكان واثقًــا بأنّهمــا إن رأياه يفتح المغلّف، فسيصرّان على معرفة ما في داخلــه. لــم تكن لديه فكرة عن محتواه إلاّ أنّه كان أكيدًا بأنّ ما في داخله سيؤذي مشاعره. فمنذ أشهر أصبح كلّ ما يتعلّق بالفتيات يؤذي مــشاعره. إنّها العاطفة الجديدة الفظيعة التي وُلدت بعد ذكرى ميلاده الرابعة عشرة تمامًا.

نجــد أنفسنا بدءًا من الجملة الأولى داخل رأس ميكي، ونشعر بجيمي تقتــرب عن يمينه. ونطّلع على أفكاره المباشرة عن عدم فتح المغلّف وخوفه مــن الشعور بالأذى. ولكنّ أيًّا من هذه المعلومات لا تُنقل إلينا بالأسلوب الحميميّ والفرديّ لضمير المتكلّم، وإلاّ لأتت الجمل على هذا النحو:

> عــلامَ يحــتوي المغلّف؟ لم يكن ميكي يعرف. ولكن مهما كان، فسيؤذي مــشاعره. فالمغلّف أحضرته فتاة، والفتيات يؤذين المشاعر بالتأكيد. ماذا يمكن أن يوجد في داخله؟ لو أنّ دوم وتريبي يرحلان، فسيكتشف الأمر.

لاحظ بأنّ هذه النسخة الأقرب ليست أفضل أو أسوأ بالضرورة، ولكــن لاخــتلفت القصّة معها. ولو كتب نابارستيك النسخة الثانية،

لخسر حريّة التراجع في الجملتين الأخيرتين اللتيّن نرى فيهما ميكي من مسافة أبعد. فهاتان الجملتان الأخيرتان تعطيان معلومات غير موجودة في رأس ميكي في تلك اللحظة إلا أنّهما توفّران سياقًا لأفكاره.

ويُعتبر ضمير الغائب متوسط البُعد مناسبًا أيضًا لروايات وجهات النظر المتعددة. فمن الأسهل للكاميرا التنقّل من شخص إلى آخر إذا كانت مثبّتة بعيدًا عن الشخصيّات وليست داخل رؤوسها. (المزيد عن ذلك لاحقًا).

الحفاظ على المسافة: إلى أي مدى تستطيع القفز؟

هل ينبغي كتابة رواية بأكملها بضمير الغائب القريب أو المتوسط أو البعيد؟ بالطبع لا. فقد رأينا كيف أنّ فقرة واحدة تشتمل على أكثر من مسافة معيّنة. فالتنقّل بين المسافات بسلاسة هو أمر ضروري. وعمومًا، ثمّة ثلاث طرائق لذلك.

الطريقة الأولى، يمكنك التحرّك عبر المسافة المتوسطة للاقتراب أو الابتعاد عوضًا عن القفز مباشرةً. والأمر شبيه هنا أيضًا بلقطة الكاميرا التي تنزلق عوضًا عن قطع المشهد بسرعة. قارن بين هذين المقطعين:

حدّق بول إلى الظلام؛ أين جاك؟ لقد قال لذاك الأحمق أن يلقاه هنا في منتصف الليل! ليس أمامهما سوى بضع دقائق لتسلّق السور قبل وصول دوريّة الكلاب. لقد خططا لذلك لأسابيع، وبول يحتاج إلى جاك كي يشدّ معه. في الواقع، لقد احتاج إلى جاك طيلة حياته، وبالكاد تمكّن جاك من تحمّل ذلك، ليس حتّى في البداية. فحين وُلد بول، كان جاك في السادسة من عمره وقد حاول خنقه. لم يكن الشقيقان مقربيّن من بعضهما. فآل أوريلي لم يثقوا يومًا بقريب.

حدّق بول إلى الظلام؛ أين جاك؟ لقد قال لذاك الأحمق أن يلقاه هنا في منتصف الليل! ليس أمامهما سوى بضع دقائق لتسلّق السور قبل وصول دوريّة الكلاب. لقد خططا لذلك لأسابيع. ولكنّ آل أوريلي لم يثقوا يومًا بقريب.

تبدأ النسخة الأولى في داخل رأس بول مع أفكار مباشرة مثل "أين جاك؟". فتنشغل الجمل الأربع الأولى عن هذه المسافة القريبة بما يحدث في تلـــك اللحظـــة. ثمّ يتراجع الكاتب إلى مسافة متوسطة في الجملتين التاليـــتين اللتين تحتويان على معلومات لا تحدث في زمن القصّة ولكنّها مـــرتبطة بالحـــدث الحالي، وربّما كانت تدور في ذهن بول، نظرًا إلى انـــــزعاجه مـــن جاك. وتعطي الجملتان الأخيرتان تصريحًا عامًّا من خـــارج الوضع المباشر، وذلك عن مسافة بعيدة جدًّا. بالمقابل، تفتقد النـــسخة الثانـــية التي حُذفت منها المسافة المتوسطة إلى السلاسة (على الرغم من تلك المحاولة اليائسة للقيام بالنقلة من خلال كلمة "ولكنّ"). فيقفـــز النثر من الغائب القريب إلى الغائب البعيد وتأتي النتيجة ناقصة. ولو قام الكاتب بذلك تكرارًا، فستصعُب قراءة روايته.

أمـــا الطـــريقة الثانية لتجنّب هذه القفزات هي تغيير الفقرات أو حتّـــى المشاهد. فمن الممكن استعمال الجملة الأخيرة كجملة رئيسة في فقـــرة ثانـــية، تليها أسباب انعدام الثقة المفقودة أيضًا بين بول وجاك. وهذه الطريقة هي أقلّ سلاسة من النسخة الأولى ولكنّها قد تنجح بين يـــدي كاتب ماهر في تحدي جمهوره. وبدء مشهد جديد على مسافة أكبر والاقتراب بعد ذلك، قد يعطي نتيجة أفضل.

أخيرًا، من الممكن جعل تغيّر المسافة أكثر سلاسة بعد إعادة كتابة الفقرة. فلنتناول هذه النسخة:

> حدّق بول إلى الظلام؛ أين جاك؟ لقد قال لذاك الأحمق أن يلقاه هنا في منتـــصف اللـــيل! ليس أمامهما سوى بضع دقائق لتسلّق السور قبل وصول دوريّة الكلاب. لقد خططا لذلك لأسابيع! لكانت ثقة بول بجاك أكبـــر ربّمـــا لـــو أنّهما كانا أكثر قربًا من بعضهما... وربّما لا. فآل أوريلي لم يثقوا يومًا بقريب، ولن يبدأ بول الآن بتغيير هذه العادة.

هنا اقتربت الجمل أكثر من أفكار بول وأزالت تلك القفزة تمامًا.

ثمة متبلّد يتحدّث: هل المسافة مهمّة فعلاً؟

هذا سؤال مشروع. فلو تناولت كثيرًا من الكتب التي تظهر على لائحة الكتب الأكثر مبيعًا، فستجد أنّ المسافة تتفاوت من كتاب إلى آخر. ومع ذلك لم يؤثّر هذا الأمر في مبيعات تلك الكتب. إذًا، أين تكمن أهميّتها؟ وهل معرفة المسافة التي تعمل عليها والحفاظ عليها مهمان فعلاً؟

يعتمد الأمر على مقدار سيطرتك على كتابتك.

فكثير من الكتب التي تلقى رواجًا، لا تُعتبر مكتوبة بشكل جيّد بالنسبة إلى كثير من النقّاد. ولكنّ ثمّة أمرًا آخر يجذب إليها القرّاء قد يكون القصّة المشوّقة، أو الشخصيّات اللطيفة، أو أحداثها السريعة، أو ظروفها التي ترضي فانتازيا القارئ. وإن كان أيّ من هذه العناصر أو جميعها تجذب اهتمام الجمهور بالكتاب، فلم يعد من المهم أن يكون الأسلوب سلسًا. وهذه الحقيقة مُرّة بالطبع، إلاّ أنّ غرايس ميتاليوس، كاتبة *بيتون بلايس*، قالتها بصراحة: "قد أكون كاتبة غير كفوءة، ولكنّ عددًا كبيرًا من الناس سيّئو الذوق".

ولكنّ حُسن استعمال هذه التقنيّات يقدّم ثلاث إيجابيات للرواية:

- من شأنه أن يحسّنها ويصقل إيجابيات الكتاب.
- من شأنه أن يقنع الناشر الأساسي الذي يرى الكتاب قبل أيّ قارئ، أنك كاتب جيّد بما يكفي كي يقرأ كتابك حتّى النهاية.
- إن كتبت رواية أدبيّة تولي فيها اهتمامًا أكبر للنثر مما تفعله الروايات التجاريّة، يمكن لقدرتك على السيطرة على المسافة أن ترفع مبيعات الكتاب.

ضمير الغائب المتعدّد: القصّة من زوايا متعدّدة

يُعتبر ضمير الغائب المتعدّد وجهة نظر مريحة للاستعمال، وله إيجابيات عديدة إن أحسنت استعماله:

- يغطي مجموعة من المشاهد واسعة التنوّع، وليس تلك التي يوجد فيها البطل وحسب.
- يتيح للكاتب إعطاء القارئ معلومات لا يعرفها البطل، ويمكن لشخصيّة أخرى التواجد في المشهد الذي توضع فيه المعلومات في إطار مسرحي.
- يمكنه وصف شخصيّات أكثر من الداخل، إذ يتيح لنا الاطّلاع على الأفكار والمشاعر التي تجعل الناس الخياليين يبدون حقيقيين ومعقّدين.
- يمكنه أن يوفر، بين يدين خبيرتين، وجهات نظر متضاربة عن الحدث الواحد. مثلاً، يمكن لإحدى الشخصيّات أن ترى الفعل أخلاقيًّا، فيما تراه شخصيات أخرى غير أخلاقي. وهذا من شأنه أن يغني النظرة إلى الحياة ويجعلها أكثر عمقًا وغموضًا.

ولائحة الروايات الكلاسيكيّة المكتوبة بضمير الغائب المتعدد طويلة في الواقع وتشمل: روايات *أيه تايل أوف تو سيتيز* (تشالز ديكنز)، و*آنا كارينينا* (ليو تولستوي)، و*مدام بوفاري* (غوستاف فلوبير)، و*ذا سكارلت ليتّير* (ناتانييل هاوثرن)، و*ميدّلمارتش* (جورج إيليوت)، و*فانيتي فاير* (ويليام مايكبيس ثاكيراري)، و*شيري* (كوليت)، و*ذا فورسايت ساغا* (جون غالسوُورثي).

ولا يُعتبر ضمير الغائب المتعدد أقلّ شيوعًا في يومنا هذا. وتُظهر الأمثلة التالية العدد الكبير من الروايات التي يُستعمل فيها ضمير الغائب المتعدد بنجاح: *ذا كورّيكشنز* (جوناثان فرانزن)، و*سانت مايي*

(آن تايلـــور) *كولد ماونتن* (تشارلز فرازير)، *وسونغ أوف سولومون* (أغنـــية السلمون، طوني موريسون)، *وباسّاج* (كوني ويليس)، *المريض الإنكليـــزي* (مايكل أونداتجي)، *وبونفاير أوف ذا فانيتيز* (توم وولف)، *وأولموست بارادايس* (سوزان إزاكس).

مع ذلك، ثمّة إرشادات لاستعمال الضمير الغائب المتعدّد على نحو نـــاجح. وهـــي تتعلّق بهويات شخصيّات وجهة النظر واالاستمراريّة وطريقة إدخال الشخصيّات والمساحة المخصصة لكلّ شخصيّة.

اختيار شخصيّات وجهة النظر

ســـبق وأشرنا إلى أهميّة تحديد شخصيّات وجهة النظر بأقلّ عدد يمكـــن بواسطته رواية القصّة بشكل ناجح. أمّا المعيار الثاني لاختيارها فهو التالي: ينبغي أن تكون مثيرة للاهتمام على طريقتها.

سيمـــضي القارئ وقتًا طويلاً مع كلّ شخصيّة وجهة نظر. ففي قـــصّة مـــؤلّفة من أربعمئة صفحة تحتوي على خمس شخصيّات وجهة نظر، سنقرأ حوالى عشرين ألف كلمة مع كلّ منها؛ وجزء منها يدور داخـــل عقل الشخصيّة على شكل أفكار. من المستحسن بالتالي لذلك العقل أن يكون مثيرًا للاهتمام.

حـــين تخطط للقصّة، فكّر في النقاط التالية: أيّ شخصيّات توفر للكاتـــب والقارئ الحوار الداخلي الأكثر تشويقًا؟ من لديه تفسيرات جديـــدة أو معقّدة أو أكثر غنىً للأحداث؟ هل يمكن لهذه الشخصيّات أن تكون صاحبة وجهة النظر في روايتك؟

بالمقابـــل، هـــل الشخصيّات التي اخترتها تشكّل وجهات نظر ضروريّة؟ وهل ينبغي عليها ذلك؟ في بعض الأحيان يكون الجواب "نعـــم"، بالطبع. إذ تحتاج الرواية أحيانًا إلى بطل بريء، حتّى وإن

كـــان الفـــساد أكثر بروزًا من البراءة (وتلك كانت مشكلة جون ميلتون في رواية *بارادايس لوست*، إذ كان ساتان أكثر تشويقًا من كريست). فإن كان واحد أو أكثر من شخصيّاتك ضعيفَ التأثير، أعطِـــه بعـــض الصفات المميزة لتجعل الوقت الذي سنمضيه داخل رأسه أكثر إمتاعًا.

الاستمراريّة

هـــذا هو الاعتبار الأكثر أهمّيّة مع ضمير الغائب المتعدد. كقاعدة عامّـــة، لا ينبغي عليك تغيير وجهات النظر عشوائيًّا، بل عليك اعتماد وجهة نظر معيّنة لمشهد واحد على الأقلّ وتغيير وجهات النظر مع تغيّر المشاهد أو حتّى الفصول.

ويـــرجع ذلك إلى نفس سبب تجنّب النقلات الفجائيّة في المسافة، فهـــو يربك القارئ. لا بل إنّ القفز بين وجهات النظر هو أكثر إرباكًا مـــن القفـــز بين المسافات المختلفة. إذ لا يُطلب من القارئ التنقّل إلى داخـــل عقل الشخصيّة وخارجه، بل دخول عقل مختلف تمامًا. ويُشبه ذلـــك عبور حدود وطنيّة عدّة مرات في اليوم وتعديل الأفكار تكرارًا حول اللغة والنُظُم المحليّة والعملة. وهذا متعب من دون شك، كما أنّه يُضعف عنصر الواقعيّة في القصّة.

مـــع ذلك لا بدّ من الإقرار بأنّ بعض الروايات التجاريّة تتجاهل هذه القاعدة الهامّة. إليك مقطع من رواية جوديث ماكنوت الرومانسيّة التشويقيّة، *نايت ويسبيرز*:

> شـــقّت ســـلون طـــريقها عائدة إلى زاوية كشك المثلجات، ثمّ عادت أدراجهـــا ووقفـــت قـــريبًا مـــن أواخر أكشاك الطعامِ بحيث تخرج مـــن الطرف الجنوبي لصفّ المباني. من هناك، ستتمكّن من مراقبته أو تتبّعه.

راح الرجل يشتم بهدوء الرملَ الذي ملأ حذاءه، وانتظر قرب الكثبان الرمليّة وهو يتوقّع أن تظهر فريسته على الشاطئ وراء أكشاك الطعام. لم تشتبه بشيء على الإطلاق، بل كان من السهل تتبّعها ومعرفة خطواتها إلى حدّ أنّه لم يخطر له الانتباه حين لم تظهر من حيث توقّع.

كُتبت الفقرة الأولى من وجهة نظر سلون، والثانية من وجهة نظر الرجل الذي يلاحقها. وفي مواضع أخرى، تغيّر الكاتبة وجهة النظر ضمن الفقرة الواحدة. وتنجح قصّتها على الرغم من ذلك، لأنّ جمهورها يريد قراءة رواياتها وهو ليس مهتمًّا أو مدركًا لوجود هذا العيب في طريقة رواية تلك القصص.

مع ذلك يجدر بك الحفاظ على شخصيّة واحدة ضمن المشهد الواحد في معظم الروايات. كما ينبغي عليك الإشارة عند بداية كلّ مشهد إلى وجهة النظر التي تسوده. فمن المزعج للقارئ أن يقرأ صفحة من الأفكار وردود الفعل ليكتشف بأنّه كان ينسبها إلى شخصيّة غير صحيحة.

إدخال شخصيّات وجهة النظر: نحن بحاجة إليك الآن على خشبة المسرح

إن كنت تستعمل أكثر من شخصيّة وجهة نظر واحدة، تجدر الإشارة إلى ذلك منذ بداية الرواية. فإن استعمل الكاتب وجهة نظر جاين على مدى مئة صفحة ثمّ انتقل فجأة إلى وجهة نظر كينيث، سيبدو الأمر وكأنّه خطأ. وسيبدو وكأنّ الكاتب فقد السيطرة على الرواية وأدخل كينيث كشخصيّة وجهة نظر لتغطية معلومات لا تعرفها جاين.

لتجنّب ذلك:

- أوضح من البداية عدد شخصيّات وجهة النظر التي ستستعملها، ومن تكون.
- اكتب افتتاحيّة الرواية بإحداها.
- انتقل في المشهد الثاني أو الثالث إلى شخصيّة وجهة نظر أخرى واكتب قسمًا بها.
- قم بالمثل مع أيّ شخصيّة وجهة نظر أخرى إلى أن تغطيها جميعًا.
- عد مجدّدًا وتأكّد من أنّ كلّ مشهد من مشاهد وجهات النظر المختلفة ضروري للحبكة ومثير للاهتمام بحدّ ذاته ويتيح لنا رؤية من يكون هذا الشخص وكيف يتصرّف.

أشدّد من جديد على أهمّيّة افتتاحيّة الرواية، خذ وقتك مع هذه المشاهد الأوليّة. غيّر تراتبيّتها وجرّب مختلف حالات الحبكة، وحاول أن تبدأ الرواية من أماكن مختلفة في تسلسل الأحداث. فأهمّيّة المشاهد الافتتاحيّة لا تكمن في قدرتها على جذب اهتمام القرّاء (والناشرين) فحسب، بل في أنّها تسهّل عليك أيضًا كتابة بقيّة الرواية. إنّ تحديد شخصيّات وجهة النظر كلّها مسبقًا يعطي زخمًا كبيرًا لثقتك بنفسك وقدرتك على نسج الحبكة.

المساحة المخصصة لكلّ شخصيّة

لا تحصل جميع الشخصيّات على مساحة متساوية في الكتاب، ولا حتّى شخصيّات وجهة النظر. فالنجوم هي التي تقوم بالحركة الأساسيّة ومن الطبيعي أن تملك مساحة أكبر من غيرها. ويعني ذلك بأنّ الأقسام المخصصة لها كشخصيّات وجهة نظر هي أطول من تلك المخصصة لشخصيّات وجهة النظر الثانويّة. ولا بأس بذلك ولكن ضمن حدود.

مـــن غـــير المقبول أن تخصّص لإحدى شخصيّات وجهة النظر مشهدًا أو اثنين، بينما تخصّص لشخصيات وجهة النظر الباقية ثلاثين أو خمـــسين مـــشهدًا. إذًا، حاول أن تعطي جميع شخصيّات وجهة النظر أفعالاً هامّة لتأديتها، ونتائج لتلك الأفعال، وردود فعل هامّة على أفعال الآخـــرين. وإن لم تـــتمكن من فعل ذلك مع إحداها، فربّما لا ينبغي عليها أن تكون شخصيّة وجهة نظر.

ولا يقلّ عدد مرات الظهور أهميّة عن المساحة. لا ينبغي مثلاً على إحـــدى شخصيّات وجهة النظر أن تظهر في بداية الرواية وتختفي عبر ثلاثـــة أربـــاع الكتاب لتظهر مجددًا كشخصيّة وجهة نظر في المشاهد الثلاثة الأخيرة. ومع أنّ تعاقب الشخصيّات لا يتبع قاعدة صارمة، إلاّ أنّـــه يتعـــيّن عليك أن تذكّر القارئ دومًا بأنّ جاين مثلاً هي شخصيّة وجهة نظر عبر إظهارها بشكل منتظم.

من هنا، فإنّ الفصول الأولى لرواية تضمّ ثلاث شخصيّات وجهة نظر هي جاين، كينيث والتحرّي ليو، قد تبدو على الشكل التالي:

الفصل الأول

المشهد 1 – جاين

المشهد 2 – التحرّي ليو

المشهد 3 – كينيث

المشهد 4 – التحرّي ليو

الفصل الثاني

المشهد1 – كينيث

المشهد 2 – جاين

المشهد 3 – جاين

المشهد 4 – التحرّي ليو

الفصل الثالث

المشهد 1 - كينيث

المشهد 2 - كينيث

المشهد 3 - التحرّي ليو

المشهد 4 - جاين

ولا شــك في أنّ تــراتبيّة الشخصيّات قد تتمّ بأشكال عديدة. فالهــدف هو تصوير شخصيّات وجهة النظر بانتظام، ولكن ليس على نحو متماثل بالضرورة.

وجهة النظر في الذروة: قرار حيويّ

من القواعد القليلة التي لا يمكن خرقها (تقريبًا) في الرواية هي أن يكــون البطل موجودًا في ذروة القصّة. فإن كان البطل شخصيّة وجهة نظــر، تكن ذروة الأحداث عادةً، ولكن ليس حتمًا، من وجهة نظره. أمّا في الرواية التي تتعدد فيها وجهات النظر والأبطال فإنّ وجهة النظر التي تختارها لذروة الأحداث تؤثر في جوّ الكتاب بأكمله.

فلنفترض مثلاً بأنّك تكتب لغزًا عن جريمة قتل وفيه شبح. وعدد مــن الأشخاص الذين يمضون الصيف في قصر أيرلندي بعيد قد "رأوا" هــذا الــشبح. ولكلّ منهم فكرة مختلفة عمّن يكون وردّ فعل عاطفي مخــتلف إزاءه. وتشتمل الشخصيّات على معلّمة مدرسة وحيدة تملك أفكــارًا رومانسيّة حول الشبح، وخبير مالي ثريّ لديه ماضٍ غامض لا يــصدّق بأنّ الشبح حقيقي، وصبــي مراهق غير مستقرّ ذهنيًّا يشعر بالــرعب منه، وأرملة شابة تعتقد بأنّ الشبح قد يكون زوجها، وامرأة مــسنّة تعتقد بالأشباح والأرواح. جميعها شخصيّات وجهة نظر، وقد حرصت على جعلها تتناوب عدّة مرات.

ثمّ يموت أحد الضيوف. هل "الشبح" متورّط في ذلك؟ هل ثمّة شبح فعلاً؟ ذروة القصّة هي التي تجيب عن هذه الأسئلة. فجميعهم سيكونون موجودين، ولكن بوجهة نظر من سيُكتب هذا المشهد الهام؟

يعتمد الأمر على نقطة التركيز والمعنى الذي تريد للكتاب أن يوصله إلى القارئ. فإن أعطيت الذروة للصبي المراهق، فسيركّز الكتاب على الاستقرار الذهني أو عدمه، وربّما على نتائج الجنون. وإن كتبت المشهد من وجهة نظر معلّمة المدرسة، يمكنك أن تنتهي إلى قصّة رومانسيّة مع شبح أو قصّة غير رومانسيّة تدفع فيها البطلة ثمنًا باهظًا لآمالها غير الواقعيّة، كما في رواية *مدام بوفاري*. ولو اخترت الأرملة، فستكون قصّتك عن الحزن. أمّا إن اخترت المرأة المسنّة، فسيكون الكتاب بحثًا روحيًّا عن الحياة بعد الموت.

ويمكن لجميع هذه القصص أن تكون ناجحة. وفي الواقع، يمكن لروايتك أن تشتمل عليها جميعًا، ولكنّ الشخصيّة التي تحصل على وجهة النظر في ذروة الأحداث هي التي تغلب على ذهن القارئ. إذًا، اسأل نفسك: ما هو المعنى الذي تريد إيصاله من خلال القصّة؟ ما هو الانطباع الذي تريد تركه لدى القرّاء؟ ما هو مغزى هذه القصّة برأيك؟ ثمّ أعطِ وجهة نظر الذروة للشخصيّة التي تجسّد هذه الإجابات.

التصاميم البنيويّة لروايات ضمير الغائب المتعدد

التصميم البنيويّ هو وسيلة لتنظيم رواية بضمير الغائب المتعدد. ومع أنّك لست مضطرًا إلى استعمال هذا التصميم، إلا أنّ استخدامه يسهّل عليك تضمين مختلف وجهات النظر. ومن شأنه أيضًا أن يسهّل الأمور على القارئ لأنّه يجعل التغييرات في وجهة النظر تبدو

أقـــلّ تجـــزّؤًا. والتصاميم البنيويّة الشائعة هي ثلاثة: وجهات النظر المتكـــررة بانـــتظام، والأقسام الزمنيّة ذات وجهات النظر المتعددة، والمشاهد المتوازية.

وجهات النظر المتكررة بانتظام: تتناوب فيها تجارب شخصيّات وجهـــة النظـــر بترتيب ثابت. ومع أنّ الانتظام الصارم في تناوبها ليس ضـــروريًا، إلاّ أنّـــه لا يخلو من الإيجابيّات. فهو يسمح للقارئ بمعرفة الـــصوت الـــذي ســـيسمعه مـــسبقًا، ما يسهّل الانتقال بين مختلف الشخصيّات ويضفي تماسكًا على الكتاب ككلّ.

علـــى سبيل المثال، يتنقّل برادلي دانتون في روايته *بادي هولي إيز ألايف آند ويل أون غانيميد* بانتظام بين ست شخصيّات وجهة نظر في كلّ فصل. ومع أنّ الشخصيّات لا تملك المساحة نفسها، بل تُخصَّص المساحة الكبرى للبطل أوليفر فايل، إلا أنّ الشخصيّات الست تظهر في كـــلّ فـــصل بالتراتبيّة نفسها. وهذا الانتظام يعوّض عن التنقّل الذي يفرضه علينا دانتون.

بالطـــبع، لست مضطرًا إلى تضمين جميع وجهات النظر في كلّ فصل، بل يمكنك تخصيص فصل لكلّ منها، لا سيّما إن كان عددها لا يـــتجاوز الاثنـــتين أو الثلاث. وهذا ما يسمح بتغيير وجهة النظر عند توقّف السرد بشكل طبيعيّ في نهاية الفصل.

ولـــوجهات النظر المتكرّرة بانتظام ناحيتان سلبيّتان. أوّلاً، من شأنها أن تبدو آليّة. ثانيًا، قد تسبّب تشويهًا في روايتك وأنت تحاول جعـــل الأحداث تلائم هذا النموذج. فإن حدث ووجدت نفسك تؤلّف أحداثًا سطحيّة لمجرد أنّ دور إحدى شخصيّات وجهة النظر قـــد حان، تخلَّ عن هذه البنية. فأناقتها تكلّفك الكثير على صعيد الحبكة والتشويق.

الأقسام الزمنيّة: يقسّم فيها الكاتب الرواية إلى أقسام واضحة على أساس زمنيّ، وكلّ ما يحدث في تلك الفترة يندرج تحت القسم المخصّص لها، بغضّ النظر عن شخصيّة وجهة النظر التي ترويها. هنا أيضًا، يُخصَّصُ مشهدٌ لكلّ وجهة نظر، ولكنّ التماسك ينشأ من التقسيم الزمني الواضح. تساعد هذه النية القارئ على تصنيف الأحداث المعقّدة، فمع أنّه يتنقّل بين وجهات النظر والأمكنة، إلا أنّه يعرف على الأقلّ زمن الأحداث وما تقوم به كلّ شخصيّة في تلك الفترة.

وقد استعمل نوا غوردن هذا التصميم في روايته الأكثر مبيعًا ذا ديث كوميتي. إذ تشتمل روايته على ثلاث شخصيّات وجهة نظر، هي ثلاثة أطباء شباب. ولتنظيم التنقّل بين وجهات النظر، يقسّم غوردن روايته إلى ثلاثة أقسام: "الصيف"، و"الخريف والشتاء"، و"الربيع والصيف، الدورة الكاملة". وضمن هذه البنية، تتغيّر وجهات النظر من مشهد إلى آخر، من دون نموذج معيّن.

ومع أنّ هذا التصميم يشتمل على مرونة كبيرة، فضلاً عن خطة معيّنة ترشد القارئ، إلاّ أنّه أضعفُ من تصميم وجهات النظر المتكررة بانتظام. ويرجع ذلك إلى أنّ البنية تكمن في التصميم وليس في محتواه الفعليّ، ولا يتيح للقارئ بالتالي استباق وجهة النظر. من هنا، فإنّه لا يملك من الإيجابيّات ما يمكن الاعتماد عليه لنجاح الرواية.

بالمقابل، تؤمّن **المشاهد المتوازية** الوتيرة وفرصة الاستباق. ففي هذا التصميم، تدور قصّتان (أو ثلاث أحيانًا) على نحو متزامن، وتتناوب فصلاً تلو الآخر إلى أن تلتقي في مرحلة متقدّمة من الرواية. وتعتمد بعض الروايات الحديثة هذا النموذج، فتُخبرنا بقصّتي البطل

والـــبطلة إلى أن يلتقيا. وهذا ما فعله توماس بيري في روايته *ذا باتشرز بوي*، التي تتناوب فيها قصّة مجرم مجهول الاسم وقصّة عميل من مكتب التحقـــيقات الفديراليّة يسعى إلى القبض عليه. ولا يلتقي الاثنان إلاّ في الـــصفحات الأخيرة حين يستقلاّن الطائرة نفسها، ولا يدركان ذلك أبدًا.

غـــير أنّ **للمشاهد المتوازية** سلبيّات هامّة. أوّلاً، من شأن الرواية أن تبدو مجزّأة، إذ ينبغي على القرّاء الانتقال تكرارًا من وجهة نظر إلى أخـــرى. ثانـــيًا، قـــد يواجه الكاتب المشكلة نفسها التي يواجهها مع وجهات النظر المتكرّرة بانتظام: تشويه القصّة لتلائم المتطلبات الشكليّة. مـــع ذلـــك، إن كنت تملك أحداثًا مشوّقة على نحو متساوٍ لبطلين (أو أكثـــر، نادرًا)، وتعوّض عن هذا التنقّل بين "واقع" وآخر، فقد تكون المشاهد المتوازية مناسبة لروايتك.

التمهيد، الخاتمة، الفاصل

من الوسائل الأخرى لتنظيم روايات ضمير الغائب المتعدد هي اســـتعمال تمهيد أو خاتمة أو فاصل. يُعتبر التمهيد مفيدًا عند وجود مقطـــع من القصّة منفصل عن الباقي. ويمكن لهذا الجزء أن يقع قبل بدايـــة الـــرواية، كمـــا في قصّة جون دي. فينج، *ملكة الثلج*، التي تـــضمّ تمهـــيدًا يروي حدثًا هامًا وقع قبل عشرين عامًا من القصّة الأساسيّة.

ويمكـــن للتمهـــيد أن يُـــروى من وجهة نظر شخصيّة لن تكون شخـــصيّة وجهـــة نظر في الرواية ولكنّها شخصيّة وجهة نظر مفيدة للإطار لأنّها تملك معلومات لا يملكها أيّ شخص آخر. وفصل وجهة النظر هذه في التمهيد لا يجعلها تبدو وكأنّها هفوة بل خيار بنيويّ.

ويمكـــن استعمال التمهيد أخيرًا كمشوّق، كما نرى في الأفلام. فـــإن كانت روايتك ستبدأ بوتيرة بطيئة، فمن الجيّد أخذ أحد المشاهد الدراماتيكـــيّة جدًّا ووضعه في التمهيد للفت انتباه القارئ من البداية، واستعمال البداية البطيئة لرواية أحداث ماضية تُظهر لنا كيف وصلت الأمـــور إلى تلـــك النقطة المشوّقة. وهنا يضمن التمهيد تشويق القارئ لمعـــرفة الجواب وجعله يرغب بقراءة الفصول البطيئة التي ستتبع ذلك. ولا يقتصر هذا الاستعمال للتمهيد على ضمير الغائب المتعدد بل يمكن استعماله مع أيّ وجهة نظر أخرى.

وللخاتمـــة الهـــدف نفسه. فهي تسمح لنا بمعرفة ما حدث لكلّ شخص بعد انتهاء القصّة. كما تتيح أيضًا استعمال شخصيّة وجهة نظر لم تكـــن كذلك في الرواية. ومع أنّ هذا الأسلوب قد يسبّب الإرباك للقـــارئ ويجـــب استعماله بحذر، إلاّ أنّه يمكن تجنّب ذلك إن وُضعت وجهةُ النظر تلك ضمن خاتمة مُعنونة بوضوح. فالعنوان سيدفع القارئ لتوقّع شيء مختلف عن الرواية الأساسيّة.

ويمكـــن للفواصـــل أن تشكّل حلاًّ جيّدًا في الروايات الطويلة أو حتّـــى في روايـــة ضمير غائب متعدد. وتُستعمل عند وجود أمور لا يعـــرفها أيّ من شخصيّات وجهة النظر، ولكنّك تريد كشفها للقارئ حقًّـــا. في هـــذه الحالة، فإنّ إدخال مقاطع قصيرة - يتعيّن أن تكون قـــصيرة وإلاّ صعُب على القارئ متابعة القصّة - لا تنتمي إلى تسلسل الفـــصول، ينـــبّه القرّاء إلى تغيير وتيرتهم الذهنيّة. عنوِن هذه الأقسام بوضـــوح وغيّـــر شكل الخط الذي طُبعت فيه. وينبغي أن تحتوي على مضمون مختلف تمامًا عن مضمون الكتاب بأكمله.

وهـــذا ما فعلته في روايتي ستينغر، التي تدور حول إدخال شكل معـــدّل جينـــيًّا وقاتل من الملاريا إلى الولايات المتحدة. يضمّ الكتاب

ثـــلاث شخـــصيّات وجهة نظر، ولكنّني أردت أن أظهر كيف أُصيب أنـــاس مخـــتلفون بعضّة البعوض والتقطوا المرض. وبما أنّ أحدًا لم يكن يُدرك في البداية ما يحدث له، وبما أنّ جميع الضحايا ماتوا، احتجت إلى عـــدد إضـــافي من وجهات النظر. فخصّصت عشرة "فواصل" لعشر وجهـــات نظر، لا يتجاوز كلّ منها صفحة ونصف. وقد ساهم ذلك في توســـيع مـــدى الكتاب وجعل التراجيديا ذات سمة أكثر شخصيّة وديمقـــراطيّة، ذلـــك أنّ البعوض كان يهاجم جميع الفئات الاجتماعيّة والاقتصاديّة.

واســـتعمل كـــتّاب آخـــرون الفاصل لعرض تقارير من مكتب التحقـــيقات الفيدراليّة، ومقالات جرائد، ومقاطع من يوميات، ونتائج اقتراع، ومكالمات هاتفيّة؛ تقريبًا أيّ معلومات أو مشهد قصير لا يرتبط ارتـــباطًا وثيقًا بالقصّة الأساسيّة ولكنّه مفيد لتحسينها. ولا شك في أن الفواصـــل تزيد من تجزئة الرواية ولكنّها توفّر طريقة لإدخال وجهات نظـــر لا يمكن استعمالها بطريقة أخرى. كما أنّك قد تكسب أكثر مما تخسر. وأنت الحكم الوحيد هنا.

اختيار التصميم

لتحديد البنية الأنسب لروايتك، لديك خياران. إمّا أن تختار البنية قبل البدء بالكتابة، فتستعملها وترى ما إذا كانت ستعجبك، أو تكتب الرواية من دون اعتماد أيّ من هذه التصاميم، ثمّ تدرس المسوّدة الأولى وتقرر ما إذا كنت ترغب باستعمال أيّ منها وأنت تعيد الكتابة.

ويعـــتمد خـــيارك علـــى طريقة عملك العامّة. فبعض الكتّاب يخططـــون مـــسبقًا ويضعون تصميمًا يلتزمون به فعلاً. وهؤلاء يحبّون اختيار تصميم بنيويّ مسبق.

في ما يعمد آخرون إلى مباشرة الكتابة من دون أيّ تخطيط، فيغوصون في الرواية بشجاعة ويبدأون بالسباحة بشكل فوضوي إلى أن يبلغوا شاطئ قصّتهم. ثمّ يأخذون هذه المسوّدة الفوضويّة ويمزّقونها ويعيدون كتابتها بشكل موّسع. وقد يرغب هؤلاء باستعمال نموذج بنيويّ في النسخة الثانية.

والطريقتان صحيحتان. ولكن احرص على تذكّر أهداف التصميم: إرشاد القارئ عبر وجهات النظر المتبدّلة على نحو يجعلها تبدو أكثر ترابطًا وطبيعيّة.

يُعتبر ضمير الغائب المحدود أو المتعدد وجهة نظر مفيدة ومرنة. وقد يكون هو ما تحتاج إليه لإبراز نقاط القوّة في روايتك.

مراجعة: وجهة نظر ضمير الغائب

يمكن لوجهة نظر ضمير الغائب أن تكون محدودة (داخل عقل شخصيّة واحدة) أو متعددة (داخل عقل شخصيّتين أو أكثر). ومن شأن كلّ منها أن تتخذ شكل ضمير الغائب القريب جدًّا أو البعيد أو المتوسط.

يشتمل ضمير الغائب القريب على الفوريّة التي نجدها لدى ضمير المتكلّم، بالإضافة إلى تمثّل قويّ بالشخصيّة وفرصة استعمال أسلوب الشخصيّة المميّز. وينجح ضمير الغائب البعيد إن كنت لا تريد للقارئ التمثّل بالشخصيّة و/أو إن كنت ترغب بكتابة ملاحظات تفسيريّة معقّدة أو مركّبة عنه. وهو يمتاز بفوريّة أقلّ من ضمير الغائب القريب ويتطلّب براعة نثريّة أكبر. ويُعتبر ضمير الغائب متوسط البُعد هو الأكثر مرونة بين جميع وجهات النظر. وينبغي على تغييرات المسافة أن تتمّ بسلاسة.

سؤال:

ما هي وجهة النظر التي يُحتمل أن تتيح لي الفوز بجائزة نوبل؟

جواب:

لقد فاز سبعة كتّاب روائيين أميركيي الأصل بجائزة نوبل للأدب، واستعملوا وجهات نظر مختلفة في أعمالهم.

سينكلير لويس (الفائز عام 1930)، فضّل استعمال وجهة النظر كليّة الوجود في روايات: *ماين ستريت*، *وبابيت*، *وآروسميث* (المفضّلة لديه).

بيرل أس. باك (1938)، أفضل أعماله المعروفة، *ذا غود إيرث* (الأرض الطيبة)، مكتوبة بضمير الغائب المتعدد.

ويليام فولكنر (1949)، لم يعتمد وجهة نظر معيّنة: *ذا ساوند آند ذا فيوري* (الصوت والغضب) مكتوبة بضمير المتكلّم المتعدد؛ *وأبسالوم، أبسالوم!*، بضمير الغائب المتعدد؛ *وآز آي لاي داينغ*، بضمير المتكلّم.

إرنيست هيمينغواي (1954)، استعمل ضمير المتكلّم في *أيه فارويل تو آرمز* (وداعًا للسلاح)، *وذا سان أولسو رايزس*؛ ضمير الغائب في *فور هوم ذا بيل تولز* (لمن تُقرع الأجراس)، *وذا أولد مان آند ذا سي* (العجوز والبحر).

جون شتاينبيك (1962)، فضّل استعمال ضمير الغائب القريب المحدود في *أوف مايس آند مان*؛ضمير الغائب المتعدد في *ذا غرابيس أوف راث وإيست أوف إيدن*.

سول بيلو (1976)، اختار ضمير الغائب في رواية *هيرزوغ* وضمير المتكلّم في روايتي *هامبولدتس غيفت وسيز ذا داي*.

طوني موريسون (1993)، استعملت ضمير الغائب المتعدد في أعمالها الشهيرة: *بيلوفد*، *وسونغ أوف سولومون* (أغنية السلمون)، *وسولا*.

من شأن ضمير الغائب المتعدد أن يغطي خطوطًا عدّة في الرواية، وأن يفصّل عددًا أكبر من الشخصيّات من الداخل ممّا نراه مع ضمير الغائب المحدود، كما يعطينا روايات متضاربة للحدث نفسه على نحو يثير الاهتمام. ويتعيّن عليك إدخال جميع شخصيّات وجهة النظر من البداية على بُعد كافٍ منّا نحن القرّاء لنكتسب إحساسًا بكلّ شخصيّة

منها. وبعد أن يتم إدخال جميع وجهات النظر، خصّص وجهة نظر لكلّ مشهد أو فصل (وهذا مستحسن) على حدة. علمًا بأنّ بعض الروايات التجاريّة تُغفل هذه القاعدة.

اختر بعناية شخصيّة وجهة النظر التي ستستعملها في ذروة القصّة، ذلك أنّ خيارك سيؤثّر في مغزى الرواية.

يمكن تنظيم روايات وجهات النظر المتعددة من خلال وجهات النظر المتكررة بانتظام، والأقسام الزمنية، والمشاهد المتوازية، و/أو استعمال التمهيد والخاتمة والفاصل.

التمرين 1

اختر شيئًا مثيرًا للاهتمام من الخارج: شجرة، أو مبنى، أو موقع بناء. قف على بُعد خمسين قدمًا منه وألّف ذهنيًّا فقرة وصفيّة. ابتعد الآن خمسة أقدام عنه. هل اختلفت الأشياء التي تلاحظها؟ علامَ يمكن للفقرة الوصفيّة أن تركّز الآن؟ كرّر الأمر نفسه وأنت تقف على بُعد خمسة إنشات.

التمرين 2

اختر شخصًا تعرفه جيّدًا. اكتب عنه وصفًا جسديًّا قصيرًا بضمير الغائب القريب من وجهة نظرك أنت. اكتب الآن وصفًا آخر بضمير الغائب البعيد. ما هي الأمور التي تمّ التركيز عليها في كلّ من الوصفَين؟

التمرين 3

تناول رواية تفضّلها بضمير الغائب المتعدد. ابدأ من الصفحة الأولى وحدّد كلّ تغيير في وجهة النظر. تابع ذلك لثلاثة أو أربعة

فصول. بأيّ ترتيب تمّ إدخال هذه الشخصيّات؟ هل يمكنك معرفة السبب؟ ما هي المساحة التي خصّصت لكلّ منها؟ بأيّ وتيرة تناوبت شخصيّات وجهة النظر تلك؟

كرّر التمرين مع إحدى رواياتك.

التمرين 4

ابحث في مكتبتك عن ثلاثة كتب تحتوي على تمهيد. ما هي وظيفة كلّ منها في الرواية برأيك؟

الفصل الخامس عشر

وجهة النظر كلّيّة الوجود

يُعتـــبر الكاتب هنا كليّ الوجود. فهو يبتكر عالمًا كاملاً، يُسكن فـــيه أشخاصًا وحتّى إنّه يدمّرهم أحيانًا. بالطبع، يمكن للكتّاب القيام بـــذلك مع أيّ وجهة نظر، لكنّ وجهة النظر كليّة الوجود تضفي على العملـــيّة بعدًا آخر. إذ يتوّجه الكاتب هنا إلى القارئ مباشرةً وهو يعلّق على شخصيّاته.

وهـــذا الـــتوجّه المباشر هو من إحدى مميزات وجهة النظر كليّة الوجود. أمّا الأخرى فهي حريّة خرق جميع البنى المذكورة سابقًا والقفز مباشـــرةً داخـــل وخـــارج عقول الشخصيّات حسب الرغبة. (فكليّة الوجود تعني المعرفة المطلقة). ما الذي يدفع الكاتب كليّ الوجود لفعل ذلك؟ لماذا؟ ماذا يخسر وماذا يكسب؟

للإجابة عن هذه الأسئلة، علينا أن نبدأ بدراسة وجهة النظر كليّة الوجود.

وجهة النظر كليّة الوجود في القرن التاسع عشر

كانـــت وجهة النظر كليّة الوجود هي خيار كتّاب القرن التاسع عـــشر، ربّما لأنّ ضمير الغائب المحدود لم يظهر إلاّ لاحقًا. حينها، لم يـــشعر الأدبـــاء أنّهـــم أحـــرار وحسب بالتعليق على الأحداث التي ابتكـــروها، بل اعتبروه واجبًا. في ما يلي مقتطفات عشوائيّة من رواية

تـــوماس هـــاردي العظيمة، *تيس أوف ذا دوربيرفيل*، التي يشرح فيها هاردي على مَن سيركّز وكيف سنرى النتائج. في الجملة الأولى، كان قـــد أشـــار إلى أنّ مجموعة من الشابات يمشين في الشارع، وأنّ هذه المجموعة تتألّف من فتاة شابّة وامرأة متوسطة السّن وأخرى عجوز:

> فـــي نظـــرة حقيقيّة، ثمّة الكثير لقوله عن كلّ امرأة قلقة وخبيرة في الحياة، اقتربت من السّن الذي تقول فيه "لم أعد أجد متعة في حياتي"، أكثـــر من زميلتيها الشابتين. ولكن لنتجاوز تلك المرأة المسنّة ولننتقل إلى المرأتين اللتين تجري الحياة في عروقهما بسرعة ودفء. كانت تـــيس دوربيفيلد في هذه الفترة من حياتها مجرّد شريان من العاطفة التي لم تصقلها التجربة.

لا تـــشكّل هذه المقاطع حوار أو أفكار أيّ من الشخصيّات. إنّها آراء وتوضـــيحات الكاتب التي يعبّر عنها مباشرة للقارئ. ولكنّ هذا الأسلوب الروائي التطفلي اختفى مع أوائل القرن العشرين وغاب معه التنقّل المفاجئ بين الشخصيّات الذي يرافقه عادة.

ويمـــتاز هـــذا الأســـلوب بـــإعلان الكاتب بحرّية عمّا تفكّر فيه الشخـــصيّات، وفي بعـــض الأحيان يتم كشف أفكار عدد كبير من الشخصيّات في فقرة واحدة. وقد استُبدل كلّ ذلك بالسيطرة الصارمة للكـــتّاب على وجهة النظر بعد أن أصبحوا يرغبون بالبقاء غير مرئيين وترك الشخصيّات تمثّل أدوارها.

ولكـــنّ وجهـــة النظر كليّة الوجود عادت للظهور، مع حضور الكاتب التام. على سبيل المثال، في رواية *امرأة الملازم الفرنسي*، لا يقلّ حضور الكاتب جون فولس عن شخصيّاته. فهو يعلّق مثل هاردي على الأحداث ("من أكثر أعراض الثراء شيوعًا اليوم هو العُصاب المدمّر؛ أمّا في زمـــن تشارلز، فكان الملل الهادئ"). يستعمل فولس ضمير المتكلّم "أنا" شائع الاستعمال في القرن التاسع عشر ليتوجه مباشرة إلى القارئ:

> كشف تشارلز تحت اللهجة الأميركية آراء شبيهة جدًا بآرائه، حتّى إنّه لمح، وإن على نحو باهت، بأنّ أميركا ستخلف يومًا الأنواع الأقدم. ولا أعني بذلك أنّه فكّر في الهجرة إلى هناك، مع أنّ آلاف أبناء الطبقات البريطانية الأكثر فقرًا يفعلون ذلك كلّ عام.

ويذهب فولس إلى أبعد من ذلك. فيدخل نفسه في الرواية، على شكل رجل ملتحٍ يحدّق إلى تشارلز في أحد القطارات متسائلاً، "ماذا أفعل بك؟". ويقرّر تضمين الرواية نهايتين منفصلتين - كلتاهما معقولتان - ويترك للقارئ الاختيار. بالإضافة إلى ذلك، يشعر بحريّة دخول عقل أيّ شخصيّة من دون أن يبدأ فصلاً جديدًا، أو حتّى فقرة جديدة أحيانًا.

قصص عن قصص

لماذا يقرّر المؤلّف الكتابة بوجهة النظر كليّة الوجود؟ فهذا الأسلوب يدمّر إحساس القارئ بأنّه يدخل عالمًا منفصلاً عن عالمه ليُصبح واقعه، حتّى انتهاء الرواية على الأقلّ. عوضًا عن ذلك، يُضيف الكاتب تدخّلات من عالمنا على شكل آراء وتذكيرات بأنّ هذه القصّة خيالية وتجزيء لوجهة النظر. ولكن ماذا يكسب بالمقابل؟

في الواقع هو يكسب تمامًا ما يخسره: تذكير بأنّ هذه رواية خيالية وليست واقعية. فبعض المؤلّفين يحتاجون إلى ذلك وبعض الروايات أيضاً. ولا شك في أنّه يضع مسافة أكبر بين القارئ والشخصيّات، ويجعل التمثّل بها أكثر صعوبة. فيكون الكاتب أشبه بالمتطفّل الذي يُقحم نفسه بين القارئ والبطل. وتتعمّد وجهة النظر كليّة الوجود زيادة المسافة بين القارئ والشخصيّات لالتقاط مشهد أكبر، هو الواقع بحدّ ذاته. فغاية المؤلّف الذي يكتب بوجهة النظر كليّة الوجود ليست التمثّل بل الحِكَم التي يخرج بها من تأمّل الأحداث عوضًا عن المشاركة بها.

وفي كتاب مثل *امرأة الملازم الفرنسي*، يتّخذ الكاتب هذا الموقف إلى أقصى الحدود. فيلعب بأفكار عن الواقع والزمن والتغيّر الاجتماعي وطبيعة القصص نفسها، ويريدنا أن نلعب معه. وهذا ما يُعرف بما وراء الخيال أو خيال عن الخيال. ووجهة النظر كليّة الوجود التي تركّز على الطبيعة المصطنعة للقصّة هي وجهة نظر طبيعيّة مع روايات ما وراء الخيال.

وليس هذا غرضها الوحيد بالطبع. فوجهة النظر كليّة الوجود تسمح للكاتب بتوجيه مغزى القصّة أكثر من أيّ وجهة نظر أخرى، والمسألة هنا تعتمد إلى حدّ كبير على الدرجات.

الدرجة الثانية من وجهة النظر كليّة الوجود

لا يُعتبر حضور الكاتب متطرّفًا في جميع روايات وجهة النظر كليّة الوجود، كما هو الحال في رواية *امرأة الملازم الفرنسي*. في الواقع، معظمها ليست كذلك لأنّها ليست فعلاً روايات لما وراء الخيال. بل هي روايات مباشرة يريد فيها الكاتب من القرّاء تصديق الأحداث وقبول هذا العالم الخيالي مؤقتًا على أنّه واقعيّ. ولكنّه يريد أيضًا أن يقول للقارئ كيف يفسّر هذا العالم. من هنا، فإنّ حضور الكاتب لا يتّخذ شكل "ألعاب ذهنيّة" كتبديل النهايات أو إدخال نفسه كشخصيّة، بل يعلّق بحرية على الأحداث ويفسّر القصّة للقارئ، فضلاً عن القفز بين وجهات النظر حسب مشيئته.

مثال على ذلك، هيرمان ووك في رواية *يونغبلود هوك*:

> ما من رجل يعرف ما هو شعور المرأة حين تحمل بين يديها وليدها الأول للمرّة الأولى، ولكنّ الكاتب الذي يحمل نسخة حديثة الطباعة من كتابه الأول يملك فكرة جيّدة عمّا تشعر به المرأة. فهو يحمل ذاك الشكل المستطيل الخالي من الشوائب بين يديه ويرى اسمه على

> الغلاف. إنّه تذكرة دخوله عالم العظماء. فقد ألّف فيلدينغ، وستيندال، وميلفيل وتولستوي كتبًا، وها هو قد ألّف كتابًا الآن... ولكنّ هذه النشوة لا تدوم، ولا يمكنها ذلك لأنّها حادّة جدًّا، بل تنوي قبل أن يكون قد أخذ عشرين نفسًا. ولكن خلال تلك الأنفاس العشرين، يكون قد تذوّق نكهة أحلى المشاعر، نكهة الرضى التام. بعد ذلك، ومهما حقّق من نجاحات، لا يكون سوى كاتب آخر لديه تجاربه ومتعاته. ولا يشعر أبدًا بتلك الفرحة ثانيةً بنقائها الأول.

هذه ليست أفكار بطل ووك، الذي لم ينشر سوى كتاب واحد ولا يملك فكرة عن أشكال الفرح التي ترافق نشر كتاب آخر. إنّها ملاحظات ووك الذي يحاول توجيه أفكار القرّاء حول هذا الحدث ويحرص على أن يجعلنا نراه هامًّا كما يريده. وهذا ما يفعله ووك عبر الرواية بأكملها، فنرى حضوره أكيدًا على الرغم من رغبته أيضًا بأن يدخلنا في حياة شخصيّاته وكأنّها حقيقيّة.

أمّا إيجابيّات وسلبيّات هذه الدرجة الأدنى من وجهة النظر كليّة الوجود فهي لا تختلف عن تطفّل فولس الكامل، ولكن بدرجة أخف. باختصار إيجابيّاتها هي التالية:

- القدرة على توجيه تفسير القرّاء للأحداث مباشرةً.
- مشهد بانورامي واسع لسياق القصّة.
- غنى وجهة نظر الكاتب التي تُضاف، وتتعارض أحيانًا، مع آراء الشخصيّات.
- فائدتها في ما وراء الخيال، الذي يعلّق على طبيعة الواقع والخيال والحقيقة.
- فائدتها في دخول عقل الشخصيّة.

أمّا سلبيّاتها:

- تجعل العالم الخيالي يبدو أقلّ واقعيّة.

- تجزّئ القصّة.
- تبعد القارئ عن الشخصيّات أكثر ممّا يفعل ضمير الغائب البعيد.
- تـــتطلّب أســـلوبًا نثريًّا أكثر جودة من أسلوب الروايات الخيالية المباشرة للتعويض عن غياب استمراريّة وجهة النظر البسيطة.

كيف تجيد الكتابة بوجهة النظر كليّة الوجود؟

إن اختـــرت اســـتعمال وجهة النظر كليّة الوجود، يتعيّن عليك الأخـــذ ببعض الإرشادات. أوّلاً، قرّر ما هي الدرجة التي تريدها. هل تريد الذهاب إلى أقصى الحدود ولفت النظر إلى تكلّف الرواية الخيالية باســـتخدام تقنـــيات فولس في رواية *امرأة الملازم الفرنسي*؟ أم تفضّل الاكتفاء بالتوجّه إلى القارئ مباشرةً من وقت إلى آخر؟

بعد ذلك، استعمل وجهة النظر كليّة الوجود منذ البداية. وتُعتبر الفقـــرة الأولى جـــيّدة، وإلاّ، في الصفحات القليلة الأولى. ولا تكتفِ بتوجيه ملاحظة صغيرة إلى القارئ. فالقرّاء يريدون أن يعرفوا من دون أيّ شك أنّ المؤلّف سيكون حاضرًا في هذه الرواية ليتمكّنوا من تكييف تـــوقعاتهم علـــى أساس ذلك. إليك الفقرة الثالثة من رواية فولس التي تصف السور البحري في لايم في إنكلترا:

> بدائيّ ولكنّه معقّد، ضخم ولكنّه دقيق، مليء بالانحناءات والكتل وكأنّه تحفـــة مـــن تحف هنري مور أو مايكل إنجلو؛ ونقيّ، نظيف، مالح، ضخم. هل أبالغ؟ ربّما، ولكن يمكن اختباري، ذلك أنّ الكوب لم يتغيّر كثيـــرًا منذ العام الذي أكتب عنه، مع أنّ بلدة لايم تغيّرت، ولن يكون الاختبار عادلاً لو نظرت تجاه اليابسة.

في اثنتين وخمسين كلمة، ظهر ضمير المتكلّم ثلاث مرات، وأشار إلى "العام الذي أكتب فيه" (1969) مع أنّ الرواية تتناول العام 1867، وذكـــر مـــنحوتات لهنري مور، الذي لم يكن قد وُلد عام 1867. لا

يسعى فولس هنا إلى جعل القارئ يصدّق روايته ويدخل تمامًا في عالم 1867 الخيالي، بل يفعل ما في وسعه لجعل انتباه القارئ يتركّز عليه بصفته مؤلّف الدراما التي ستتكشّف في القصّة. والأهمّ هو أنّه يفعل ذلك منذ بداية الكتاب.

كذلك، عليك أن توضّح أنّك، كمؤلّف، ستوسّع صلاحيّاتك لتغوص في أفكار أيّ شخصيّة تختارها. وقم بذلك باكرًا وتكرارًا كي نتوقّعه.

أخيرًا، عليك أن تقنعنا على الفور أنّ قراءة رواية يتدخّل فيها الكاتب إلى هذا الحدّ هو أمر يستحق العناء. فوجهة النظر كليّة الوجود تعارض معظم الأسلوب الروائي المعاصر ومن شأنها أن تفاجئ كثيرًا من القرّاء (لهذا السبب فإنّها تنحصر في هذا القرن بالكتب الأدبيّة أكثر من الروايات التجاريّة). ويتمّ ذلك عادةً عبر إقناعنا باكرًا بأنّ هذا المؤلّف سيقدّم وجهة نظر مثيرة جدًّا للاهتمام أو ممتعة جدًّا أو جديدة بحيث يعوّض عن حضوره المتطفّل. ويفعل فولس ذلك بالطريقة المعتادة: عبر كتابة نثر غني بالإشارات الضمنيّة والاستعارات والتاريخ والإيقاع. أمّا إن كنت غير قادر على ذلك، وكان أسلوبك أقلّ تشويقًا على صعيد النثر، يجدر بك اختيار ضمير الغائب المتعدد عوضًا عن وجهة النظر كليّة الوجود.

الأخطاء الشائعة مع وجهة النظر كليّة الوجود

من الأمور التي ينبغي عليك تجنّبها مع وجهة النظر كليّة الوجود:

- استعمالها باقتصاد شديد. فحين تلتزم بها، عليك استعمالها بالكامل طيلة القصّة. لأنّك إن أوردت تعليقاتك عرضيًّا كلّ بضعة فصول، فستبدو وكأنّها أخطاء وليست قرارًا متعمّدًا.

- الغـــوص في عقول الشخصيّات حسب الرغبة من دون أن يكون حـــضور المؤلّف قويًّا. فوجهة النظر هذه ليست كليّة الوجود بل هي مجرد استعمال فاشل لضمير الغائب المتعدد.
- عدم استعمال وجهة النظر كليّة الوجود منذ البداية.
- عدم وجود آراء هامّة يُضيفها الكاتب إلى ما يتضمنه السر أساسًا. وفي هذه الحالة لا ضرورة إلى هذا الاختيار.

من الأهميّة بمكان الإدراك بأنّ جميع الروايات تشتمل على وجهة نظـــر المؤلّـــف. فالمؤلّف هو الذي يختار الأحداث التي يريدها وكيفيّة عرضـــها وكيفيّة تجاوب الشخصيّات. إنّ لمسته موجودة في أيّ عمل روائي، ومن هنا يأتي حضوره. والفرق أنّه مع وجهات النظر الأخرى يكـــون هذا الحضور غير مرئي بمعظمه، بل يعمل من خلف الكواليس ليولّد تأثيرات القصّة. أمّا مع وجهة النظر كليّة الوجود، فيكون الكاتب حاضرًا على المسرح مع الشخصيّات، ومرئياً تمامًا للجمهور.

من هنا فإنّ وجهة النظر كليّة الوجود لا تناسب كلّ الروايات أو الكتّاب. ولكنّها تجربة تستحق المحاولة.

مراجعة: وجهة النظر كليّة الوجود

كانـــت معـــتمَدة في القرن التاسع عشر، ولكن يمكن استعمالها بـــنجاح في بعـــض الروايات المعاصرة. وتتمثّل ميزتا وجهة النظر كليّة الوجـــود في حـــريّة الغوص في أفكار أيّ شخصيّة في أيّ وقت، وفي حضور الكاتب القوي الذي يتحدّث عادةً مع القارئ مباشرةً. على أي حـــال، إنّ هـــذا الحضور هو على درجات متفاوتة تتراوح بين دخول الكاتـــب مباشـــرةً في الرواية كشخصيّة من الشخصيّات، والاكتفاء بتوجيه تفسير القارئ للأحداث عبر التوجّه إليه مباشرةً.

سؤال:

ما هو الفرق بين وجهة النظر كليّة الوجود وضمير الغائب المتعدد في المقاطع التفسيريّة؟

جواب:

ثمّة تشابه كبير بين وجهة النظر كليّة الوجود وضمير الغائب المتعدد حين يتضمّن هذا الضمير مقاطع تفسيريّة عديدة. ذلك أنّ التفسير موجود أساسًا في وجهة نظر الكاتب وأيّ من الشخصيّات لا يفكّر فيه أو يقوله. والتفسير المكتوب بأسلوب مميّز (عابث، ساخر، رومانسي) يوحي بقوّة أكبر بأنّ ثمّة شخصًا حاضرًا، وهذا الشخص هو المؤلّف بالطبع.

والجواب أنّ وجهة النظر كليّة الوجود وضمير الغائب المتعدد ليسا كيانين منفصلين بل هما سلسلة متّصلة، ينزلق أحدهما في الآخر. ولكن، لو كتبت في وسط هذه السلسلة تحصل على ذاك الغوص العرضي في عقول بعض الشخصيّات والتلميح إلى حضور الكاتب، وهذا ما يبدو شبيهًا بضمير الغائب المتعدد الفاشل أو وجهة النظر كليّة الوجود الضعيفة. ومن الأفضل لك الالتزام بأحدهما واستغلال حسناته الخاصة به. قرّر ما تريد فعله وستجد أنّه من الأسهل لك تجنّب خرق قواعد وجهة النظر. ليس هذا وحسب، بل إنّ القارئ الجيّد والناشر سيثقان أكثر بكتابتك.

وتتمثّل إيجابيّات وجهة النظر كليّة الوجود في التركيز على تفسير الكاتب للقصّة واتساع سياق الأحداث والعرض الغني والقدرة على اللعب بالمفاهيم حول الواقع. أمّا سلبيّاها فهي التجزئة وبُعد المسافة بين القارئ والشخصيّات، وفقدان الوهم بأنّ العالم الخيالي "واقعي".

وللتعويض عن هذه السلبيّات، تحتاج وجهة النظر كليّة الوجود عادةً إلى نثرٍ على مستوى عالٍ. أضف إلى أنّه ينبغي عليك إظهار وجهة النظر هذه منذ البداية، واستعمالها تكرارًا وبالكامل وتبرير تطفّلك على الشخصيّات من خلال آراء هامّة.

التمرين 1

ادّعِ بأنّك قادر على التخاطر. قف عند ناصية الشارع أو في مكان عام آخر وانتبه إلى الأشخاص الثلاثة أو الأربعة الأوائل الذين يمرّون بك. تخيّل ما يفكّرون فيه، واكتب بضع جمل تصف فيها أفكار كلّ منهم.

التمرين 2

بعد انتهاء هذا التمرين اقرأ مقاطعك الوصفيّة. هل ثمّة نمط معيّن فيها؟ هل معظم الأشخاص (الذين تأمّلتهم) يفكّرون في أمور تافهة، أو ممتعة، أو مخيفة، أو ذات نمط آخر؟ في هذه الحالة، ما هو موقفك إزاء هذا الانطباع السائد؟ هل تجده حزينًا، أو مضحكًا، أو مملاً، أو يشير إلى انحطاط الحضارة؟ (إن لم يكن ثمّة نمط معيّن، غيّر الأفكار التي وصفتها إلى أن تحصل على نمط. تذكّر بأنّك تتخيّل).

التمرين 3

حاول نسج أفكار الشخصيّات التي ابتكرتها في التمرين الأوّل في فقرة وضمّنها موقفك ككاتب. سيهيئ ذلك لقصّة عن شخصيّة منها أو أكثر. كما أنّه سيحدّد نبرةً لنظرة الكاتب إلى هذا العالم الصغير الذي ابتكره.

التمرين 4

اقرأ رواية جون فولس، *امرأة الملازم الفرنسي* أو رواية جون شيفر "ذا كونتري هاسبند" أو مسرحيّة تورنتون وايلدر، *أور تاون*. هل تعجبك درجة حضور الكاتب فيها؟ لماذا؟ (ملاحظة: إن لم تعجبك لا بأس بذلك، بل اكتفِ بفهم سبب استعمال الكاتب لها).

التمرين 5

تـــناول مشهدًا من إحدى رواياتك، يُستحسن أن يكون المشهد الافتتاحـــي، وأعد كتابته بوجهة النظر كليّة الوجود. ما هي القرارات الـــتي تجد نفسك مجبرًا على اتخاذها للقيام بذلك؟ هل تعجبك النتيجة أكثر من النتيجة الأصليّة أم لا؟

الفصل السادس عشر

ربط الخيوط ببعضها؛ الضمير الرابع

أصبح عقلك يعجّ الآن بالشخصيّات (أو هكذا آمل على الأقلّ بعد خمسة عشر فصلاً من المقترحات والنصائح والتمارين). وتلك الشخصيّات تريد وتشعر ولديها مواقف وآمال وأحلام ومخاوف. لديها وجهات نظر.

ماذا تفعل بها الآن؟

من شأن الجلوس لكتابة رواية أن يكون فكرة محبطة. فالرواية طويلة جدًّا، وسيحدث فيها الكثير، وستشهد شخصيّاتها تغييرات عديدة. والأهم من ذلك كلّه، أنّه يتعيّن عليك التفكير في أمور عديدة في وقت واحد. كيف ستفعل ذلك ومن أين ستبدأ؟

ماذا لو لم أتمكّن من ربط الخيوط ببعضها؟

ربّما كان الوعي الذاتي من أعظم عقبات الكتابة. وهو يتّخذ أشكالاً عدّة، جميعها مدمّرة:

- تشعر بأنّه يتحتّم عليك كتابة نثر رائع وإلاّ، ما جدوى الكتابة؟ والأسوأ أنّك تشعر بضرورة كتابته من المسوّدة الأولى، وإلاّ، فلن تكون "كاتبًا حقيقيًّا".

- تشعر أنّه ينبغي عليك أنّ تحفظ في عقلك جميع قواعد وإرشادات الكتابة (بما في ذلك إرشادات هذا الكتاب) في وقت واحد لتقوم بعملك كما ينبغي.
- تقيّم باستمرار عملك، جملة بجملة، مقارنة بأعمال العظماء: تولستوي، أوستن، هيمينغواي، أو أيًا يكن مثلك الأدبي الأعلى.
- تتساءل باستمرار ما إذا كانت كلّ فقرة تمهّد الطريق لبقية الرواية.

من شأن أيّ من هذه المشاكل أن يشلّ عملك تمامًا. فإن كنت تعاني من أكثر من واحدة منها، فلا بدّ من أنك تعيش الجحيم الذي وصفه جوزيف كونراد: "أحتاج أحيانًا إلى كلّ تصميمي وقدرتي على السيطرة على نفسي لأمتنع عن ضرب رأسي بالحائط. أرغب أحيانًا بالولولة والصراخ ولكنّني لا أجرؤ". بأي حال نادرًا ما ساعد الصراخ والولولة على الكتابة.

وثمّة أبحاث تؤكّد صعوبة هذه الحالة اليائسة. ففي عام 1908، اكتشف روبرت أم. يركس وجون دي. دوتسون، وهما باحثان في هارفرد، بأنّ "مستويات الإثارة المنخفضة جدًّا والعالية جدًّا تعيق الأداء" في مهامّ مثل الكتابة. ويعني ذلك أنّك إن لم تشعر بحماسة كافية للكتابة، فلن تكتب، ولا غرابة في ذلك. ولكنّه يعني أيضًا أنّك إن كنت شديد الحماسة، فقد لا تكتب أيضًا. ذلك أنّ "معدّل الإثارة العالي" يؤثّر في الهرمونات في الجسد ويسبّب الانفعال الذي يتعارض مع الأداء.

أضف إلى أنّ الكتابة الناجحة تتطلّب منك أن تكون الشخصيّة والكاتب والقارئ، ولا غرابة في أن تكون الكتابة صعبة على كثير من الناس. مع ذلك، ثمّة تقنيات يمكن استعمالها لتسهيل مهمّتك. ومنها

إضــافة ضمير رابع إلى الضمائر الثلاثة المذكورة سابقًا، ألا وهو الناقد. نعــم، يتعــيّن علــيك أن تكون ناقدًا؛ ولكن ليس في مراحل الكتابة المبكرة.

ثِق بحدسك

كمــا أشرنا في بداية هذا الكتاب، فإنّ الخطوة الأولى التي تسهّل علــيك الكــتابة إلى حدٍّ بعيد وتخفّف من قلقك، هي أن تنسى أنّك كاتــب وتــتحوّل إلى الشخصيّة نفسها. فتفكّر وتشعر وترى وتشتمّ مثلها، وتدخل في عقلها.

وفي الخطــوة التالــية، يتعيّن عليك أن تكون الكاتب، ولكن من دون ذاتك. أنت مجرّد قناة تمّر عبرها الشخصيّة في طريقها إلى الصفحة. اكــتب المــسوّدة الأولى وأنــت تسعى إلى نقل ملاحظات الشخصيّة وكلامهــا وأفعالهــا إلى صفحات الكتاب. وما أعنيه بالمسوّدة الأولى يعتمد على طريقة عملك، وقد تكون عمل نهارك أو مشهدًا واحدًا أو الكتاب بأكمله.

وإن واجهــت مــشكلة في الكتابة بهذه الطريقة، ابدأ بجلسة قصيرة لعشرين دقيقة مثلاً. ثِق بحدسك واكتب. ولكن تجدر الإشارة إلى أنّك لا تعــتمد هــنا "الكتابة الآليّة" المستعملة في الصحافة، بل لديك شخصيّات فعلــيّة في عقلــك وأنت تعلم تمامًا ماذا ستفعل تلك الشخصيّات في هذا المــشهد. وهدفك هو أن تجعلها تقوم بما تريده من دون قلق أو انتقاد من جانــبك. انــسَ نفــسك، ففي وسعك القيام بذلك لمدّة عشرين دقيقة. ولاحقًا حين يصبح الأمر أكثر سهولة، يمكنك تمديد وقت الجلسة.

ثالثًا، تحوّل إلى القارئ. سيكون عليك هنا أيضًا أن تنسى نفسك، ولكــنّك ستــضع نفسك مكان القارئ وليس مكان الشخصيّة. اقرأ

الجملة الأولى وكأنّك لم ترها من قبل ولا تملك فكرة عمّا يليها. ما هي الصور التي تنقلها؟ أهذا ما تريده؟

على سبيل المثال، افترض بأنّك تفتتح روايتك بالفقرة التالية:

> رنّ جرس الإنذار، فاستيقظ روس مجفلاً وحرّك ساقيه المتشابكتين بالأغطية لإنزالهما عن السرير. جلس يطرف عينيه للحظة ثمّ قفز لارتداء بنطاله. وراح يصرخ: "تيري! تيري! حريق!".
>
> كان تيري يتنقّل أساسًا في الغرفة وركضا معًا نحو الباب.

ما الذي يراه القارئ حتّى الآن؟ هل نحن في منزل أم في مركز إطفاء؟ أهذا ردّ فعل الإطفائيين المحترفين الذين يهبّون للعمل أم ردّ فعل زوج وزوجة خائفين رنّ لديهما إنذار الحريق؟ هل تيري هي زوجة روس؟ زميله؟ هل تيري رجل أم امرأة؟ لماذا يجلس روس مذهولاً ومتشابكًا بالأغطية للحظة طويلة؟ هل هو مدني استيقظ فجأةً؟ أم لأنّه التحق حديثًا بمركز الإطفاء؟ أم لأنّه بالغ في السهر الليلة الماضية؟

إنّ الكاتب يعرف الإجابات عن جميع تلك الأسئلة. يمكنه رؤية المشهد بتفصيل أكبر ممّا نراه في الصفحة. وحين يضع نفسه مكان القارئ يمكنه رؤية تلك التناقضات.

اقرأ المقطع السابق مجددًا واعتبر أنّك أنت من كتبه ولديك في ذهنك جميع التفاصيل التي تجيب عن أسئلتي. أعد كتابة الافتتاحيّة وضمّنها تلك المعلومات. إليك إحدى النتائج المحتملة:

> رنّ جرس الإنذار، وملأ مركز الإطفاء بالضجيج المتواصل. استيقظ روس مجفلاً، وحرّك ساقيه المتشابكتين بالأغطية لإنزالهما عن السرير، ولكنّه أضاع لحظة ثمينة وهو يجلس هناك يطرف بعينيه. أين هو؟ آه يا الله، إنّه يومه الأوّل في هذه الوظيفة... وحريق! قفز لارتداء بنطاله وحاول التعويض عن ارتباكه المؤقّت بالصراخ: "تيري! تيري! حريق!".

كانت تيري تتنقّل أساسًا في الغرفة قائلةً: "انهض يا صغيري، وارتدِ بنطالك!" وركضا معًا نحو الباب، ولكنّ تيري كانت تسبقه بعدّة أمتار، وهذا ما أزعج روس.

أصبحنا نعرف الآن أين نحن، ومن هما هاتين الشخصيتين، وحتّى القليل عن شخصيّتيهما. ولو لم يحاول الكاتب عمدًا أن يصبح القارئ ويرى ما يراه القارئ فقط، ما كان ليدرك مدى افتقار مسوّدته الأولى إلى التفاصيل.

وبالطبع هذه الحاجة إلى التفصيل تكون أكبر في الافتتاحيّات لأنّ القارئ لا يملك في هذه النقطة أيّ معلومات عن المشهد والشخصيّات. ولكن من المفيد لاحقًا أيضًا أن تنظر إلى النص الذي كتبته وكأنّك لا تعرف سوى المعلومات الموجودة فيه. مثلاً، قد تنظر إلى جملة كهذه: "بينما كانت ميغان تنزل على السلّم، نظرت إلى توم وتكوّرت مارلا في كيس النوم". قد تبدو هذه الجملة جيّدة بالنسبة إليك لأنّك تستطيع رؤية الصورة. ولكن، هل توم ومارلا نائمان أم مستيقظان في ذلك اكيس؟ هل كيس النوم موجود في غرفة أعلى السلّم أم أسفله؟ ولنفترض أنّ ميغان تستطيع رؤيته أينما كان، هل يوّضح المشهد الزمن (الفجر، الظهر) أو كيف تشعر مارلا إزاء نومها في ذلك اكيس مع شخص آخر؟ إن كانت الإجابة سلبيّة، هل هذا هو المكان المناسب لإضافة تلك التفاصيل؟ حين تضع نفسك مكان القارئ يمكنك أن تجيب عن ذلك.

إضافة ضمير رابع: تحوّل إلى ناقد

أخيرًا، بدّل جلدك وتحوّل إلى ناقد. ومن المهم تأخير هذه المهمة حتّى تصل إلى هذه المرحلة (ولهذا السبب لم نذكرها حتّى الآن). فبعد أن تكتب الكتاب (أو الفصل أو المشهد) وتعيد كتابته "كقارئ"، يحين

الـــوقت كي تفسح المجال أمام ذاتك الناقدة. ولو قمت بذلك قبل هذه المـــرحلة، من شأنك أن تعيق سيل الكلمات. أمّا إن استغنيت عن هذه الخطوة تمامًا، فلن تكون روايتك بالإتقان نفسه.

والـــذات الناقدة هي تمامًا ما قمعته حتّى هذه النقطة، ولكن مع بعـــض الـــتعديلات. فمن المفيد البحث عن نقاط الضعف في عملك، ولكـــن مـــن غـــير المفيد استعمال هيمينغواي أو موريسون كمعيار للمقارنة. فهدفك هو تحسين نثرك لا القضاء على ثقتك بنفسك.

وثمّـــة الكـــثير ممّا يمكن قوله عن إعادة الكتابة ولكن إليك نماذج مختـــصرة عن الأسئلة التي يجب أن تطرحها على نفسك وأنت تنظر إلى المشهد بنظرة الناقد:

- هل يملك المشهد افتتاحيّة مشوّقة؟
- هـــل نعـــرف الزمان والمكان ووجهة النظر؟ هل تستطيع إضافة تفاصيل إلى الإطار؟
- هل وجهة النظر متماسكة ولا تحتوي على هفوات؟
- هل يملك المشهد "شكلاً" جيّدًا، أي هل يبدو بأنّه يتقدّم ثمّ ينتهي بـــنهاية مخـــتلفة عن بدايته؟ قد تتمثّل تلك "النهاية المختلفة" بأن تحصل الشخصيّة على معلومات جديدة، أو تعطى خيارًا آخر، أو تـــتعقّد مشكلتها، أو تتعرّف بشخص جديد، أو تواجه صراعًا في قـــيمها، أو تتقدّم أكثر في أحداث صعبة، وغيرها. المهم أن تكون نهاية المشهد مختلفة عن بدايته وإلاّ فلا جدوى منه.
- هل يُسهم هذا المشهد مساهمة هامة في الكتاب ككلّ؟
- هل ينتهي المشهد بطريقة تجعلنا نرغب بقراءة المزيد؟
- هـــل تُعطيـــنا تفاصيل المظهر والأحداث والحوار والأفكار صورة أوضح عن الشخصيّة؟ هل يمكنك إعطاء المزيد من التفاصيل عنها؟

- هـــل تبدو العاطفة في هذا المشهد صادقة وغير متكلّفة؟ هل هي معقّــدة بما يكفي بحيث تعطينا صورة حقيقيّة عن الشخصيّة ونمط حياتها؟
- هل يبدو الحوار طبيعيًّا، مميّزًا، ووثيق الصلة بموضوع المشهد؟
- إن دقّقت في الجمل المستعملة، هل تحتاج إلى إعادة كتابتها لحذف الكليـــشيهات، أو الأســـلوب الغريب، أو التكرار، أو الأخطاء الإملائيّة؟
- هل يعجبك هذا المشهد؟ إن أجبت سلبًا، هل تعرف السبب؟ هل يمكنك إصلاح المشكلة؟

في الواقـــع يواجه كثير من الكتّاب (وأنا واحدة منهم) صعوبة في التـــنقّل بين الكاتب والناقد مرّات عديدة خلال الكتاب. فمن الأسهل بالنـــسبة إليّ كـــتابة المسوّدة الأولى بأكملها قبل أن ألعب دور الناقد لعملي. بالمقابل، يعجز آخرون عن بناء الرواية بشكل ناجح ما لم يكن الأســـاس متقـــنًا. وهؤلاء ينتقدون عملهم مشهدًا تلو الآخر. جرّب الطريقتين لترى ما هو الأنسب بالنسبة إليك.

قارئ وناقد من الخارج

ثمّة خيار آخر لتقييم نتيجة عملك، وهي الطلب من شخص آخر أن يؤدي دور القارئ أو الناقد.

في الحقـــيقة من شأن القارئ الأوّل لعملك أن يقدّم لك مساعدة عظـــيمة. فهو يستطيع قراءة المسوّدة الأولى لتسأله عن تجاوبه كقارئ. ويمكـــنه أيـــضًا الاطّلاع على المسوّدة الثانية بعد أن تكون قد حللت مكان القارئ، وتطلب منه انتقاد العمل. وفي وسعك اللجوء إلى أكثر مـــن شـــخص للقيام بهذا الدور. ولكن احرص على أن يكون القارئ

الأول هو الشخص المناسب لئلاّ يعطيك نصيحة سيئة ويقوّض ثقتك بنفسك، فتصبح روايتك أسوأ ممّا كانت عليه.

من هو الشخص المناسب؟ يعتمد الأمر على ما تريده منه. إن كنت تسأل عن تجاوب القارئ، فإنّ مؤهّلاته هي التالية:

- شخص قادر على أن يكون موضوعيًّا من دون عواقب شخصيّة. إذًا، ينبغي استبعاد الزوجة والأصدقاء المقرّبين والأهل وغيرهم ممّن يسعَون إلى التشجيع أكثر من الصدق.
- شخص يقرأ كثيرًا في المجال الذي تكتب فيه (قصص رعب، الاتجاه الأدبي السائد، الروايات الرومانسيّة، الخيال العلمي...) ويحبّه.
- شخص يمكنه أن يكون صادقًا بما يكفي كي يكتب على الهامش مثلاً: "شعرت بالملل هنا"، أو "لا أفهم ما الذي يحدث الآن"، أو "هذا جيّد!".
- شخص لا يملك معايير منخفضة جدًّا ("أحبّ كلّ الروايات التي تدور أحداثها في الغرب الأميركي")، أو عالية جدًّا ("إنّ الكاتبة الرومانسيّة المحترمة الوحيدة هي جورجيت هاير").

فإن كنت تملك قارئًا من هذا النوع، احرص على أن تجعله يعرف قيمة الخدمة التي يقدّمها لك.

أمّا إن كنت تريد ناقدًا، فإنّ المعايير تصبح أكثر صرامة. وتنطبق عليه جميع المؤهّلات المذكورة أعلاه، إضافة إلى أن يكون قادرًا على نصحك وتصحيح أخطائك. ويعني ذلك عادةً أن يكون كاتبًا آخر.

تنظيم المساعدة: دروس الكتابة أو مجموعات الكتّاب

تتفاوت فاعليّة دروس الكتابة، المعطاة من قبل أستاذ، ومجموعات الكتّاب، وهي عبارة عن مجموعة من الكتّاب أمثالك، يساعدون

بعضهم. وتعتمد فاعليّة النقد الذي تحصل عليه على مدى كفاءة الشخص الذي يعطيه.

كي تجد صفّ كتابة جيّدًا، ابدأ البحث عن أستاذ جيّد. وأنا أميل إلى الدروس التي تعطى من قبل كتّاب لديهم منشورات، ويستحسن أن تكون منتظمة. فإن كان ذلك الشخص لا يستطيع أو لا يريد كتابة رواية للنشر بنفسه، لماذا يخبرك كيف تفعل ذلك؟

للعثور على أستاذ جيّد، قم بالخطوات التالية:

- اتصل بالمراكز الأدبيّة أو المدرسة أو قسم الآداب في الجامعة في منطقتك، وبرامج التعليم المتخصصة بالراشدين في المدارس الثانوية. استعلم عن الدروس التي يعطونها في مجال الكتابة، واطلب منهم إرسال منشورات أو كتالوغات عن الدروس عبر البريد الإلكتروني. حدّد خياراتك بالأنواع الأدبيّة التي تهتم بها.
- اقرأ سير المدرّسين الذاتيّة أو أبحاثهم على الإنترنت. ماذا كتبوا؟ كم كتبوا؟ هل يمكنك معرفة ما إذا كان أستاذ ما يحبّ نوع كتاباتك؟ وهذه نقطة هامة. فإن كنت تكتب رواية رومانسيّة ويعتقد المدرّس أنّ هذا النوع الأدبي "شعبي وتافه"، لا تُعتبر دروسه مناسبة لك.
- اتصل بالمؤسسة مجدّدًا واطلب التحدّث مع الأستاذ لأنّك ترغب بطرح بعض الأسئلة حول الدروس. عادةً لا تعطي المؤسسات أرقام هواتف الأساتذة، ولكن إن ألححت عليهم بتهذيب، فسيتصل الأستاذ بك (قد يحتاج ذلك إلى محاولتين أو ثلاث).
- اسأل الأستاذ عن محتوى الدروس وكيفيّة تنظيمها. هل ستحصل على المساعدة في عملك من جميع المنتسبين إلى الصف أم من الأستاذ وحده؟ هل ستتم كتابة الانتقادات؟ هل ينبغي عليك

إحــضار قصّة كاملة إلى الحصّة الأولى؟ هل سيطّلع الأستاذ على التصحيحات؟ هل يستمتع بقراءة الروايات الرومانسيّة أو قصص الخيال العلمي أو الروايات الأدبيّة القصيرة أو أيًّا يكن ما تكتبه؟

يجــب ألاّ تــتوقّع بــأنّ يحوّلك حتّى أفضل الأساتذة إلى ويليام فولكنر. فالموهبة والعمل الشاق والانفتاح على التعليم تأتي منك أنت. إلاّ أنّ النقد البنّاء يساعدك على الاستفادة من موهبتك وعملك بأفضل ما يمكن عبر اقتراح التغييرات التي تصقل روايتك وتحسّنها.

كما أنّك ستستفيد من تجارب بقية المنتسبين إلى الصف. فبعضهم سيؤدون دور القراء وربّما كان بعضهم جيدين بما يكفي لنقد عملك. ولكن، ضمن هذه المجموعة المنوّعة، قد يكون ثمّة أشخاص غير مؤهّلين للــنقد بــسبب انحيازهم أو قلّة كفاءهم لهذه المهمة. إذًا، يتعيّن عليك الإصغاء إلى الجميع بانفتاح وتقييم النقد جيّدًا وأخذ ما يفيدك منه.

وتنطــبق هــذه النصيحة على مجموعات الكتّاب أيضًا. فبغياب الأســتاذ، يمكن أن يستحسن المنتسبون إليها أيّ شيء بلا تمييز ("أحبّ كــلّ ما كتبناه")، أو أن يكونوا سلبيين جدًّا ("من الأفضل لك العمل في الــسباكة"). فإن لم تحصل على معلومات فعليّة عن رواياتك تؤدي إلى إنتاج فعليّ وجيّد، فاترك تلك المجموعة وابحث عن أخرى.

متعة النجاح

لــست مضطرًا إلى الاستمتاع بالكتابة المتقنة، فكثير من المؤلّفين يكــرهون هذه العمليّة. في ذلك كتب فرانك ليبويتز قائلاً: "أنا أكره الكــتابة. وأودّ لــو أســتطيع تجنّبها. ولكنّ الموت هو السبيل الوحيد لأكتب أقلّ ممّا أفعل". ولكن، إن كنت تستمتع بالكتابة، فمن المحتمل أكثر أن تجلس وتباشر عملك.

إذًا، ما الذي يجعل هذه العمليّة أكثر متعة؟ ثمّة بعض الأمور البسيطة فضلاً عن أمر واحد غير بسيط ولكنّه هام جدًّا. فلنبدأ بالخطوات البسيطة:

- حـــدّد ما هو نشاط التحمية الذي يهيئ لك جوًّا مناسبًا للعمل: الركض، أو شرب فنجان من القهوة، أو حلّ الكلمات المتقاطعة، أو القراءة لكاتب يعجبك. قم بهذا النشاط لعشرين دقيقة قبل أن تباشر الكتابة.
- اعمل وفقًا لساعتك البيولوجيّة الطبيعيّة. فإن كنت ممّن يستيقظون باكرًا، حاول النهوض قبل ساعة للكتابة. أمّا إن كنت ممّن يحبّون السهر فاكتب في أثناء نوم بقيّة أفراد العائلة.
- اكتب جزءًا صغيرًا كلّ يوم أو تقريبًا كلّ يوم، عوضًا عن تخصيص يوم كامل للكتابة لساعات متواصلة. فبذلك تتجنّب الضغط على نفسك وتنتج بوتيرة أكثر انتظامًا.
- كافئ نفسك بعد الكتابة.

ولكنّ الأهم هو موقفك إزاء شخصيّاتك. إذ تكون الكتابة ممتعة أكثر إن كنت مهتمًّا بشخصيّات الرواية لتعطيها حياة خاصة بها. ادخل تمامًـــا في رواياتـــك عوضًا عن أن تبقى مشغولاً بنفسك ("كيف يبدو عملـــي؟ أهـــو جيّد؟ أين سأسوّقه؟") وستجد بأنّ عمليّة الكتابة تبدو أخفّ ثقلاً وأكثر إمتاعًا ونجاحًا.

انقل الشخصيّات وعواطفها ووجهات نظرها هي.

وإن تمكّنت من التقاطها، فستنتهي مع رواية يرغب جميعنا بقراءتها.

مراجعة: ربط الخيوط ببعضها

يستمتع بعض المؤلّفين بالكتابة على عكس بعضهم الآخر. فالقلق على الأداء غالبًا ما يقضي على المتعة ويمنع كثيرًا من الناس من مباشرة العمل.

تمارين التحمية

عمـد مـشاهير الأدباء إلى إعداد أنفسهم لعمليّة الكتابة بطرائق مختلفة، منها ما هو صحيّ ومنها ما هو عكس ذلك:

- ادّعت أغاتا كريستي بأنّ غسل الصحون يحفز تدفّق الأفكار.
- اعـتمد غراهام غرين على الأدوات المناسبة، زاعمًا أنّ الآلة الكاتبة "غير مـرتبطة أبـدًا بدماغي"، وأحتاج إلى "يدي على قلم... قلم الحبر بالطبع. فالقلم الحديث لا يصلح سوى لملء نماذج على متن طائرة".
- واسـتعمل نـورمن مايلر الشراب: "أحتاج عادة إلى زجاجة من الشراب لتحفيزي على الكتابة".
- بينما فضّل أونوري دو بالزاك القهوة؛ وحين وصل إلى حدّ تناول أكثر من خمسين فنجانًا في اليوم، مات متسمّمًا بالكافيين.
- وكـان إرنـست هيميـنغواي يبري مجموعة من أقلام الرصاص ويكتب بوضعيّة غريبة: واقفًا.
- أمّا مارك توين فكان يكتب وهو مستلق.
- وكانـت أفكار راي برادبوري تفيض إثر بيت شعري أو جملة قويّة كتبها مؤلّف آخر.
- كان توماس وولف يقوم بنـزهة طويلة.
- بينما كانت ويليا كاثر تقرأ مقطعًا من الكتاب المقدّس.
- ونـصح توم روبنـز بمراقبة الغيوم: "السبب في ذلك هو أنّ معظم أفكار الفلاسفة العظماء أتت من السماء... وفي الواقع فإنّ النظر إلى السماء هو ممارسة جيّدة جدًّا، وعملاً فلسفيًّا وشاعريًّا".
- ووجـد ميغيل دي سيرفانتس والسير والتر رالي بأنّ السجن يحفز الكتابة؛ ولكن لا أوصي بذلك.

يمكـنك تخفـيف القلـق عبر تقسيم عمليّة الكتابة إلى أربع خطـوات: أن تكـون الشخصيّة، وأن تكون الكاتب، وأن تكون القـارئ، وأن تكـون أخيرًا ناقدًا. ويمكن الحصول على مساعدة خارجـيّة في الخطوتين الأخيرتين من قبل قرّاء أوّلين ودروس كتابة ومجموعات كتّاب.

اختـــر صـــف الكتابة بحذر شديد. فمن شأنه أن يقدّم لك فائدة عظيمة، ولكنّ الصف غير المناسب قد يؤذي عملك.

ويمكـــن جعـــل الكتابة أكثر إمتاعًا من خلال نشاطات التحمية، والكـــتابة بـــبطء وانـــتظام، والمكافآت الصغيرة. ولكنّ أكبر مساعدة تقـــدّمها لنفـــسك ككاتـــب هـــي النظر إلى روايتك على أنّها قصّة الشخصيّات لا قصّتك أنت.

التمرين 1

تـــناول رواية أو حتّى مجرّد مشهد كتبته منذ ثلاثة أشهر على الأقلّ. حـــاول قـــراءة العمل جملة جملة وكأنّك لم تره من قبل. ما هو الانطباع الذي يتركه لديك؟ هل يمكنك إضافة تفاصيل تجعل قراءته أكثر إمتاعًا؟

التمرين 2

اطلـــب مـــن شخص آخر قراءة المقطع نفسه واطلب منه تدوين ردود فعلـــه علـــى الهـــامش، مرّتين أو ثلاث في كلّ صفحة. هل هي مشابهة لملاحظاتك؟ هل يمكنك شرح سبب الاختلافات؟

التمرين 3

استعمل الآن ذاتك الناقدة. اقرأ القصّة أو المشهد المذكور في التمرين الأوّل وأجِب عن جميع الأسئلة الواردة في فقرة "إضافة ضمير رابع: تحوّل إلى ناقد" في هذا الفصل. هل تحتاج إلى إدخال أيّ تغييرات؟

التمرين 4

دوّن ملاحظـــات عن كتاباتك لمدّة شهر. سجّل عدد الصفحات الـــتي تكتبها كلّ يوم، والوقت الذي تكتب فيه والمكان وكم وجدت

الجلسة منتجة. راجع ملاحظاتك نهاية الشهر. ما هي الظروف التي تساعدك على الكتابة أكثر؟ أسهل؟ أفضل؟ ماذا يمكنك أن تفعل لإحداث تلك الظروف بانتظام؟

التمرين 5

ادّعِ لبضع ساعات بأنّك إحدى شخصيّاتك. قم بنشاطاتك المعتادة (العمل، الغداء، غسل الملابس...) على أنّك تلك الشخصيّة وليس أنت. ما الذي فعلته بشكل مختلف؟ أو أحسست به على نحو مختلف؟ هل يمكنك أن تتقمّص تلك الشخصيّة تمامًا وأنت بعيد عن مكتبك؟ في هذه الحالة، تقمّص دورها وأنت تكتب (ملاحظة: إن كان هذا التمرين سيشكّل خطرًا عليك أو على الآخرين لأنّ الشخصيّة التي تتقمّصها هي **مريض نفسي مجرم**، فلا تفعل!).

التمرين 6

اتصل بالمراكز الأدبيّة والمدارس في منطقتك بحثًا عن صفوف في الكتابة. فحتّى وإن لم تكن ترغب بالانتساب إليها الآن، لا بأس بالاحتفاظ بالمعلومات في حال رغبت بذلك لاحقًا.

التمرين 7

اكتب صفحة واحدة في اليوم، يوميًّا، لمدّة أسبوعين، مهما حدث. تستطيع ذلك. بلى، تستطيع.

نقاط هامة

الشخصيّات

- ثمّة أربعة مصادر تستمّد منها شخصيّات الرواية: أنت نفسك، أو معارفــك، أو غــرباء تسمع أو تقرأ عنهم، والخيال المحض. ومع المــصادر الــثلاثة الأولى يستحسن عادةً تعديل الشخصيّات عن النموذج الواقعي.
- بعــد كــتابة لائحة بشخصيّات الرواية المحتملة، انتقل إلى اختيار بطــل. ســيكون الآخرون شخصيّات رئيسة. ويمكن اختيار أيّ شخصيّة لتكون النجم، ولكنّ كلاًّ منها يؤدي إلى قصّة مختلفة.
- قــبل أن تبدأ بالكتابة، حاول دراسة الشخصيّات من وجهة نظر القــارئ المحــتمل. هل هي مثيرة للاهتمام؟ هل هي منوّعة؟ هل ترتبط ببعضها وبالحالة التي ترغب بالكتابة عنها بشكل مقنع؟ هل أنت متشوّق للكتابة عنها؟
- تتــضمّن مختلف أنواع الكتب مقدارًا متفاوتًا من القصّة الخلفيّة. ولكن مهما كان المقدار الذي تُضمّنه في روايتك، يتعيّن عليك أن تملك حسًّا قويًّا بماضي الشخصيّات.
- يجب أن تنشأ دوافع الشخصيّة من قصّتها الخلفيّة. وكلّما كان الدافع غــير اعتيادي، احتجنا إلى معرفة المزيد عن ماضيها. والقصّة الخلفيّة تولّد الشخصيّة التي تولّد بدورها الدافع، والدافع يولّد العاطفة.

- غالبًا ما تملك الشخصيّات المشوّقة قيمتين و/أو رغبتين متضاربتين. والخيار الذي تقوم به يساعد القرّاء على التعرّف إلى شخصيّتها ومعتقداتها. ويجب أن تكون الخيارات الصغيرة منسجمة مع الخيارات الأكثر أهميّة التي تقوم بها الشخصيّة لاحقًا، وأن تهيّئ لها أحيانًا.
- من شأن الشخصيّات أن تبدّل معتقداتها الأساسيّة وردّ فعلها عبر الرواية. كما أنّها قد تغيّر الدافع وتنتقل إلى هدف جديد بعد تحقيق أو عدم تحقيق الهدف الأوّل. وينبغي أن تأتي جميع التغييرات كنتائج مقبولة لأحداث القصّة.
- تحتاج الشخصيّة التي تتغيّر فعلاً إلى مشهد تأكيدي، يأتي عادةً في نهاية الرواية، لإظهار أنّ التغيير سيكون دائمًا.
- تحتاج الرواية الأدبيّة إلى العناية بوصف الشخصيّات، شأنها شأن روايات الاتجاه الأدبي السائد، بالإضافة إلى متطلّبات أخرى. وبما أنّ هذه الشروط تختلف باختلاف الأنواع الأدبيّة الثانوية، يتعيّن على المؤلّف أن يكون حسن الاطّلاع على النوع الثانوي الذي يكتب فيه.
- تتمثّل التقنيات الأساسيّة لابتكار شخصيّات هزليّة بالمبالغة والسخرية وقلب التوقعات. ويمكن لأيٍّ منها أن يُستخدم بدرجة لطيفة أو متوسطة أو لاذعة، وفقًا لدرجة الإقناع المرغوبة.

العاطفة

- ينبغي وضع العاطفة في قالب مسرحي من خلال الحركة والحوار وأفكار الشخصيّة والتجاوب الجسدي. لا تتحدّث عن العاطفة بل أظهرها.

- يكمن سرّ التلاعب بالعواطف والدوافع وتغييرات الشخصيّة في كتابة مشهد تلو الآخر. حدّد قبل أن تبدأ بالكتابة ما هي الأمور التي يتعيّن على المشهد تحقيقها.
- "اللحظات الحاسمة" هي طريقة فعّالة لوضع العاطفة في إطار مسرحي. ويحتاج استغلال النقطة الحاسمة لإحدى الشخصيّات إلى إحداث قالب مسرحي للضغوط التي تتعرّض لها وقدرتها السابقة على السيطرة على الذات.
- يُعتبر الإحباط، إضافة إلى دفع الحبكة قدُمًا، من أفضل الوسائل لوصف الشخصيّات. ويجب أن تكون استجابة الشخصيّة للإحباط وقدرتها على تعديل تلك الاستجابات منسجمة مع شخصيّتها.
- ينبغي أن يتجلّى التعبير الرئيسي للإحباط الذي تعاني منه الشخصيّة في الحركة التي تدفع القصّة قدُمًا.
- يختلف الحوار الخيالي، حتّى في لحظات الذروة العاطفيّة، عن الحوار الواقعي في كونه مصقولاً من خلال الضغط أو التلميح أو التركيز.
- من شأن الاستعارات، وهي مقارنات ضمنيّة تنطبق فيها كلمة أو جملة مستعملة أساسًا المستعار منه على المستعار له، أن تساهم في بناء العاطفة في الرواية.
- أهم الملاحظات حول مشاهد الحبّ، والشجار، والموت، أنّه يتعيّن على الشخصيّة تأديتها بشكل ينسجم مع شخصيّتها التي أعطيت لها حتّى الآن.

وجهة النظر

- وجهة النظر هي العينان والعقل اللذين نعيش القصّة من خلالهما. والخيارات المعتادة هي ضمير المتكلّم، ضمير الغائب المحدود أو

ضمير الغائب المتعدّد، ووجهة النظر كليّة الوجود. أمّا وجهات النظر نادرة الاستعمال فتتضمّن ضمير المخاطب، أو الرسائليّ، أو ضمير المتكلّم الجمع، أو ضمير الغائب الجمع.

- يمكن للبطل وشخصيّة (أو شخصيّات) وجهة النظر أن يكونا شخصية واحدة. ويمكن لأيّ رواية أن تكتب من وجهة نظر أيّ من شخصيّاتها. تخيّل بالتالي قصّتك من وجهات نظر مختلفة قبل أن تعتمد إحداها.
- تمتاز وجهة نظر ضمير المتكلّم بعنصر الفوريّة واللغة الفرديّة وسلاسة نقل الأفكار، ولكنّها تفتقر إلى المرونة والانفتاح، ويواجه معها الكاتب صعوبة أكبر في أن يكون موضوعيًّا.
- تعتبر وجهة نظر ضمير المتكلّم مصطنعة بطبيعتها لأنّ أحدًا لا يخبر قصصًا طويلة تامّة ومكتوبة بعناية، مع حوار كامل وكأنّ الراوي لا يعرف ماذا سيحدث لاحقًا. يمكنك أن تختار تجاهل تكلّف ضمير المتكلّم أو استعمال راوٍ مزدوج السن، شاب وراشد، ليروي الأحداث.
- تمتاز وجهة نظر ضمير الغائب بمرونة أكبر وسهولة في التنقّل الخارجي، إلاّ أنّها أقلّ فورية وفردية من ضمير المتكلّم. استعمل مع ضمير الغائب شخصيات وجهة نظر قليلة العدد قدر الإمكان تسمح لك بإخبار القصّة التي تريدها.
- يمكن الكتابة بوجهة نظر ضمير الغائب على شكل ضمير غائب قريب جدًّا أو ضمير غائب بعيد أو متوسّط البعد.
- يمكن لوجهة نظر ضمير الغائب المتعدّد أن تغطّي خطوطًا متنوعة في القصة وتوسّع عددًا أكبر من الشخصيّات من الداخل وتقدّم روايات مشوّقة ومتضاربة عن الأحداث نفسها.

- تمتاز وجهة النظر كليّة الوجود بالتركيز على تفسير الكاتب للقصّة واتّساع سياق الأحداث، فضلاً عن العرض الغنيّ والقدرة على اللعب بالمفاهيم حول الواقع. أمّا مساوئها فتشتمل على التجزئة، وبعد المسافة بين القارئ والشخصيات، وفقدان الوهم بأنّ العالم الخيالي "حقيقي".
- ثمّة درجات لحضور المؤلّف تتفاوت من دخوله مباشرة في الرواية كإحدى الشخصيّات إلى مجرّد توجيه تفسير القارئ عبر التوجّه إليه مباشرة.

الكتابة

- يستمتع بعض المؤلّفين بالكتابة، على عكس بعضهم الآخر. والقلق على الأداء هو غالبًا ما يدمّر المتعة.
- خفّف من قلقك عبر تقسيم عملية الكتابة إلى أربع خطوات: تقمّص دور الشخصيّة، تقمّص دور الكاتب، تقمّص دور القارئ، وأخيرًا تقمّص دور الناقد.
- أكبر مساعدة تقدمها لنفسك ككاتب هي اعتبار الرواية قصّة الشخصيات لا قصّتك.